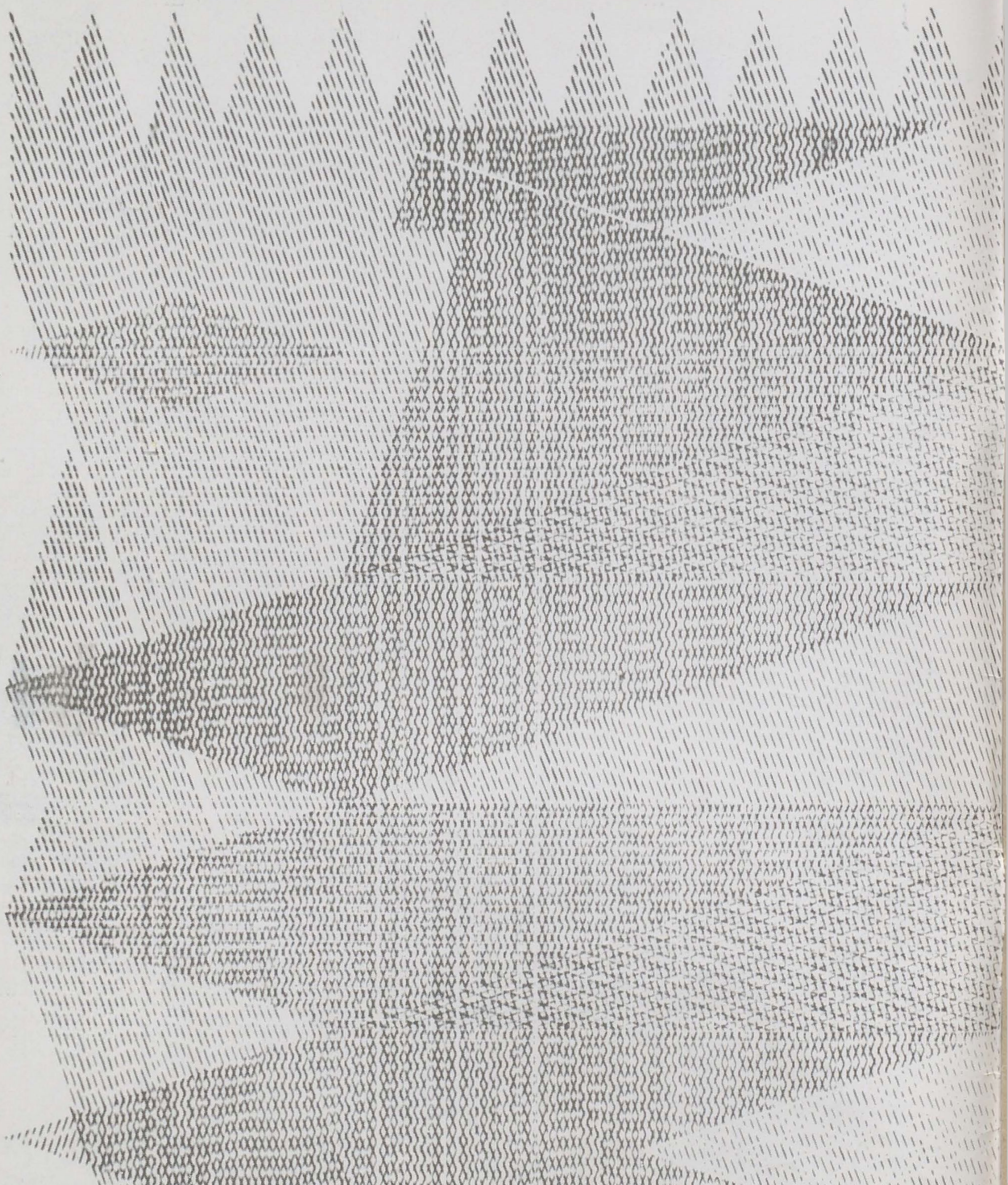
https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

un coup de dés n'abolira jamais le hasard

EDITORIAL

Ceea ce mă fascinează în arta lui Diet Sayler sînt gesturile ce o înconjoară, elaborarea aproape rituală. Formele geometrice monocrome, decupîndu-se pe suparafaţa albă, iradiază ceva deopotrivă obsesiv şi tandru. Contrastul paradoxal între simplitatea morfologică şi complexitatea emoţională se poate explica prin acea veritabilă aură de procedee, prin operaţiile narative ce includ, ca detaliu semnificativ, şi tabloul. Atitudinea generală e mai importantă decît obiectul însuşi. Prepararea pînzei e la fel de complexă ca şi construcţia unei case - casa semnului. Semnul însuşi apare ca rezultat alchimic al unei geometrii previzibile copulate cu imprevizibilitatea şansei. Artistul inventă regulile şi joacă jocul, la infinit. Imaginea e întotdeauna o intersecţie între absolutizarea voinţei şi completa ei absenţă. Progresia rece a formelor se bazează pe valori umile. Senzualitatea face parte din proces.

Drumul lui Sayler a început la Timişoara. Tînăra intelectualitate a acestui oraş şi-a elaborat în anii '60 propria sa "revoluţie de catifea", trecînd de la o educaţie de tip stalinist la cele mai noi tendinţe ce făceau vogă în arta occidentală. Plutea în aer un fel de radicalism disperat, datorat lipsei de şansă. Pas cu pas, conservatorismul mediului a transformat discursul pur, geometric, libertatea jucăuşă a experimentului, pasiunea muncii comune, într-o imagerie ceţos mistică, o gesticulaţie minimă, supercontrolaţă, într-o atitudine solitară. Înapoi la romantism! pare să fi fost sloganul ce a cutreierat anii '70-'80. Şi înapoi la natură.

Leonardo da Vinci

Atitudinile iniţiale faţă de limbaj s-au păstrat doar în opera "exilaţilor": Roman Cotoşman, Paul Neagu, Diet Sayler. Faptul ar putea fi prezentat ca un triumf al libertăţii de opţiune într-un sistem democratic. Dar cum bine ştim, sistemul cu pricina e unul de piaţă. Violenţa sa incontestabilă e stimulativă, în comparaţie cu sistemul comunizant, prin şansa opţiunii individuale, dincolo de omniprezenta presiune ideologică. Solitudinea nu e agresată, iar încăpăţînarea, uneori, dă roade.

Nu vreau să compun aici o imagine ideală. Dar, contemplînd jocul de zaruri prin care Sayler îşi organizează compoziţiile, am realizat că *Arta Concretă* ilustrează grăitor falimentul culturilor mici: monolitice, maniacal omogene, ele resping orice discurs susceptibil de omogenizare şi individualism deopotrivă. Radicalismul nu are valoare în aceste sisteme închise. El e apreciat în cele deschise, uneori. Hazardul nu are nici un rol aici, el decide doar soarta exilatului.

Călin Dan

BIBLIOTEC

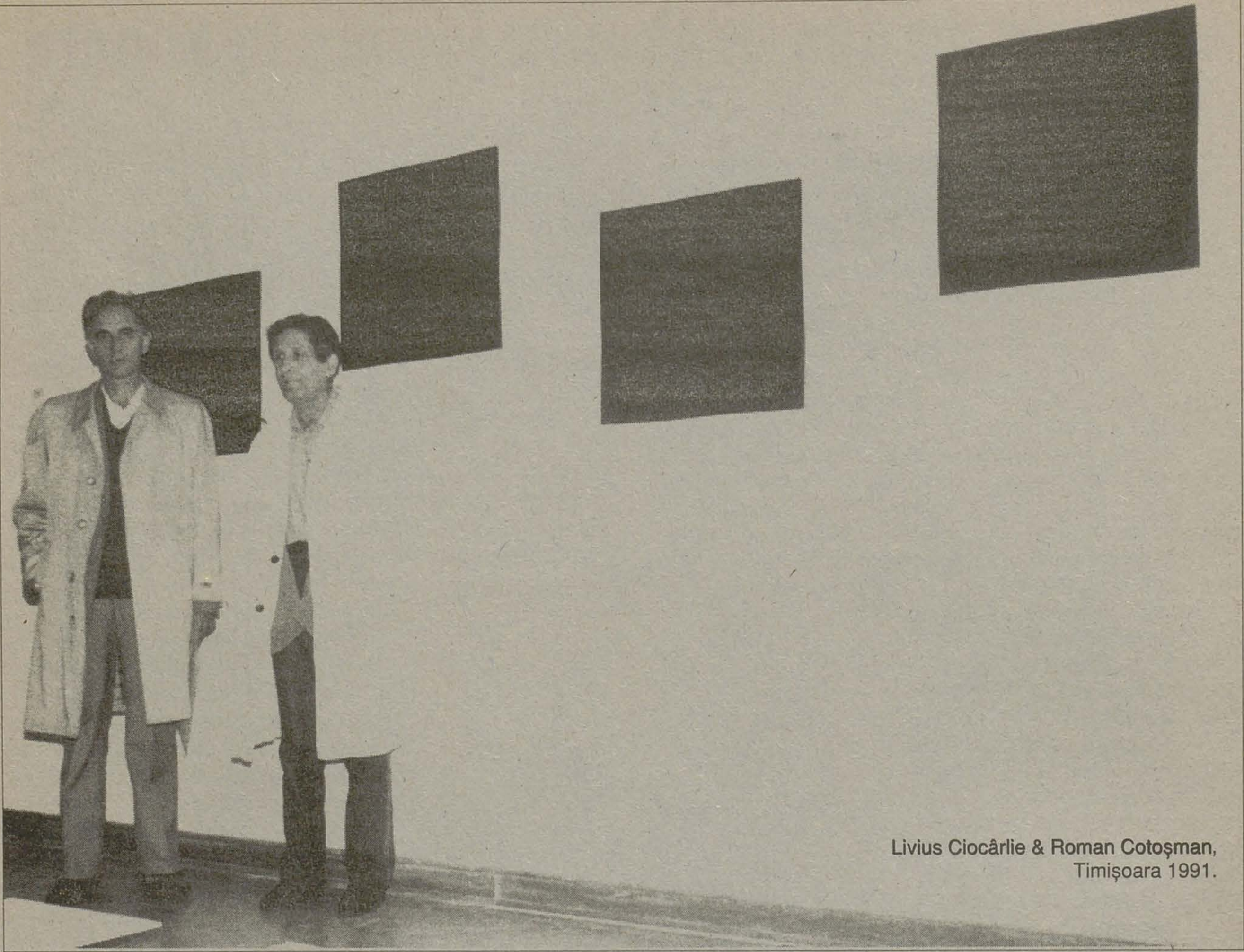
What fascinates me in the work of Diet Sayler is the elaborated, almost ritual gestures surrounding it. The apparently obsessional figures projected on white surfaces are attaching, tender, somehow clumsy. The paradoxical contrast between morphological simplicity and emotional complexity might be explained by that aura of procedures, by the narrative operations which include, as a part only, the artwork too. The general attitude is more important than the object itself. Preparing the canvases is as complex an operation as building a house - the house of the sign. The sign itself is alchemically resulting from predictable geometry and impredictable chance. The artist is inventing the rules and playing the game, endlessly. The image is always an intersection between his supreme will and his complete absence. The dry, formal progressions are relying on humble values. Sensuality is part of the work.

The way of Sayler began in Timişoara. The young intelligentsia of this town was building up in the early 60s its own "velvet revolution", by passing from the edge of a stalinist education to the hotest actuality on debate in western culture, in a kind of desperate radicalism. Desperate because with no future: step by step, the conservative instinct of the milieu dismantled the pure, geometrical discourse, the playful freedom of experiments, the excitement of workshops into opposite values. Thas means a foggy, mystical drawing, an overcontroled, minimal gesticulation, a solitary attitude. Back to romanticism! seemed to be the slogan growing from the 70s to the 80s. And back to nature.

The preservation of the initial attitude toward language remained present only in the work of the "diasporists": Roman Cotoşman, Paul Neagu, Diet Sayler. That might be presented as a triumph of the artist's freedom of option in a democratic system. But as we well know, that system is also an art market one. What makes its inner violence more stimulating than the non-market system of communist countries is not the absence of ideological pressure (ideology is unavoidable), but the chance to individual option, against any unanimity. The chance of fertile solitude, sometimes rewarded.

There is not an idealistic picture I'm trying to impose here. But, contemplating the dice game by which Sayler is organising his compositions, I realised that *Konkret Art* is a formula illustrating very well the failure of the small cultures: monolithycal, obssessively homogenous, they reject all personal discourses which might be suspected of the same qualities. Radicalism is not valued in closed systems. It might be, some times, in open ones. There is no hasard in that, neither in self-exile.

https://biblioteca-digitala.ro



Livius Ciocârlie & Roman Cotoşman, Timişoara 1991.

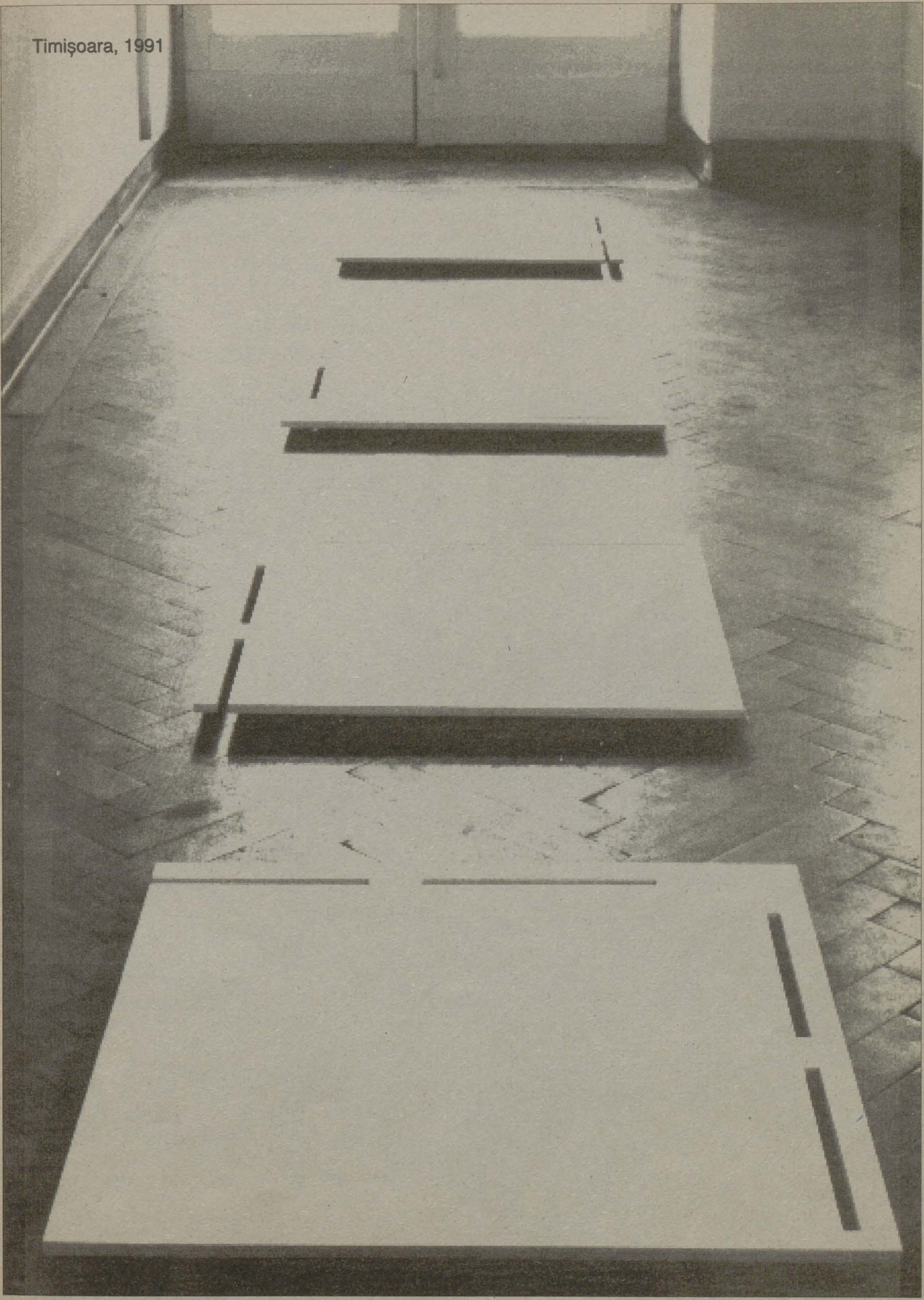
roman cotoşman

În anul 1983 semnatarul rîndurilor de faţă a scris şi publicat un studiu despre grupul *Sigma.* Din pricina cenzurii n-am putut atunci nici să-l amintesc pe unul dintre întemeietorii grupului, Roman Cotoşman. Anul trecut am avut plăcerea să-l cunosc şi să descopăr, pe lîngă artist, un om fermecător.

Dacă vrem să înţelegem cît de cît personalitatea şi contribuţia deosebită a lui Roman Cotoşman în cadrul artei româneşti, trebuie să ne reamintim cadrul nu tocmai propice în care s-a format acest artist. Aşadar, după mai bine de un deceniu de represiune brutală pe plan social-politic şi de impunere a aşa-zisului "realism socialist" dogmatic, retardatar şi străin spiritului artei româneşti, în plan cultural, la începutul anilor '60 se poate constata o oarecare liberalizare nu atît de fond cît de formă; momentul a coincis cu apariţia pe scena artistică a unei noi generaţii de artişti ai cărei reprezentanţi de frunte ar fi Roman Cotoşman, Paul Neagu, Ion Bitzan, Ştefan Bertalan, Horia Bernea. Acestei generaţii i-a revenit sarcina de a restabili legăturile artei româneşti cu arta europeană. Soluţiile şi modalităţile stilistice au fost, în mod firesc, deosebite, ca şi pregătirea artiştilor respectivi.

Roman Cotoşman, născut la 1 octombrie 1935 la Jimbolia, a făcut studii de teologie (găsea inacceptabile metodele academiste din institutele de artă ale vremii) şi studii libere de pictură cu Julius Podlipny, bătrînul maestru nonconformist din Timişoara. Deţinem o mărturie preţioasă a unui prieten din perioada adolescenţei, cea a viitorului prozator şi critic Livius Ciocârlie. Aşadar: *(Cotoşman) "era ca o cetate asediată şi nici înăuntru, pe lîngă o forţă intrată în panică, nu cred că se afla ceva, discuţiile noastre trăiau prin pasiune nu prin dialectică".* Din fericire acel "ceva" dinlăuntru, care părea că "lipseşte", avea să se constituie într-o rece pasiune experimentală. Izolarea, ea însăşi, încetează în momentul în care artistul are norocul să întîlnească la Timişoara, cel mai european oraş al României, alţi cîţiva tineri dornici să se salveze din marasmul proletcultist. Dintre aceşti "parteneri de discuţie", trebuie să-i amintim pe literaţii Sorin Titel şi Livius Ciocârlie, pe compozitorii de muzică concretă Gh. Firca şi Costin Miereanu şi, în sfîrşit, pe plasticienii Paul Neagu, Ştefan Bertalan şi Constantin Flondor.

https://biblioteca-digitala.ro

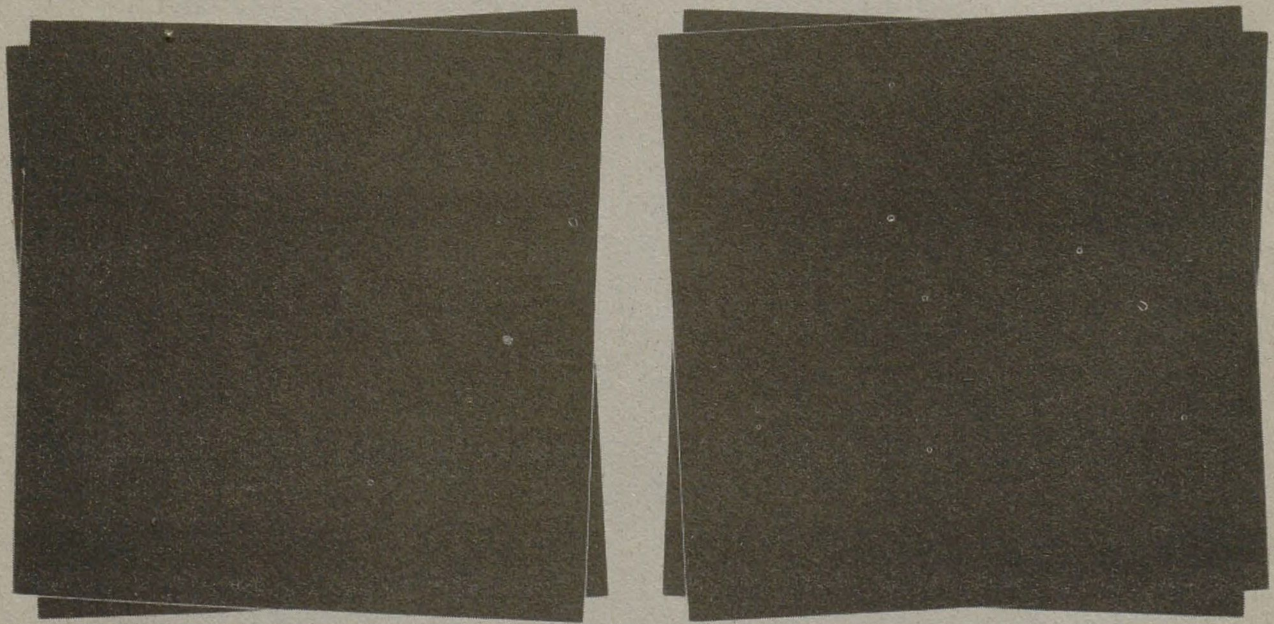


https://biblioteca-digitala.ro

Preocupările de atunci ale lui Roman Cotoşman gravitau în jurul constructiviştilor ruşi şi al grupului de artişti de la Bauhaus; din perioada strict contemporană, era atras de experimentele grupului "Recherches d'Art Visuel" din Paris, iar în planul ideilor (ideologiei), de teoria informaţiei, semiotică, cibernetică şi teoria jocului.

În anul 1966, reuşeşte să expună la o expoziţie interregională din Timişoara, lucrările *Proiecţii vizuale 1 şi 2,* dintr-un ciclu mai vast, de un abstracţionism programatic şi în mod intenţionat polemic. Opţiunea pentru cinetism putea fi decelată chiar şi din aceste lucrări, însă Cotoşman năzuia, în mod legitim, să depăşească bidimensionalul şi mişcarea virtuală, pentru a-şi concretiza ideile într-un spaţiu real. Într-o dicuţe recentă (1 octombrie 1991) el îmi mărturisea: *"Intenţia mea era să fac un spaţiu relativist, cu dizaparenţa noţiunilor de centru, stînga, dreapta, sus şi jos".*

Citindu-l pe Husserl şi apoi pe Norbert Wiener, tînărul artist ajunge la concluzia depăşirii obiectului estetic ca atare, a "scoaterii ochiului din funcţie" şi a continuării vizualului prin mijloace neartistice. În anul 1968 el redactase un text capital pentru arta cinetică din România, din începutul căruia citez acum: *"În prezent complexa diferenţiere din spaţiul artei cinetice implică posibilitatea pulverizării sistemului operelor obiectuale înspre relevarea unor structuri artistice dinamico-instrumentale, o interpretare de natură instrumentală a realităţii stărilor spirituale se substituie reprezentărilor obiectuale, ea fiind una din funcţiile*



 # 22, 1986-1987, acril pe pînză / acrylic on canvas, 80 x160 cm

fundamentale ale spectacolelor cinetice - denumire devenită deja convenţională - concepute ca modalităţi de expresie ale unui limbaj vizual cibernetic".

Cotoşman ne apare încă din acei ani preocupat în primul rînd de participarea "senzorial-spirituală" directă a spectatorului, adică de o comunicare activă şi de o înregistrare cît mai corectă a percepţiei. De aceea îşi punea problema construirii unor *"complexe dispozitive mecano-umane purtate individual de spectator, avînd rolul de a capta şi amplifica impulsurile nervoase şi undele psihice ale spectatorului venit în contact cu opera-instrument şi de a le transmite instrumentului respectiv"*, ceea ce ar face "posibilă efectuarea unor complexe schimbări de mesaje artistice la nivelul imprevizibil al diferenţelor individuale".

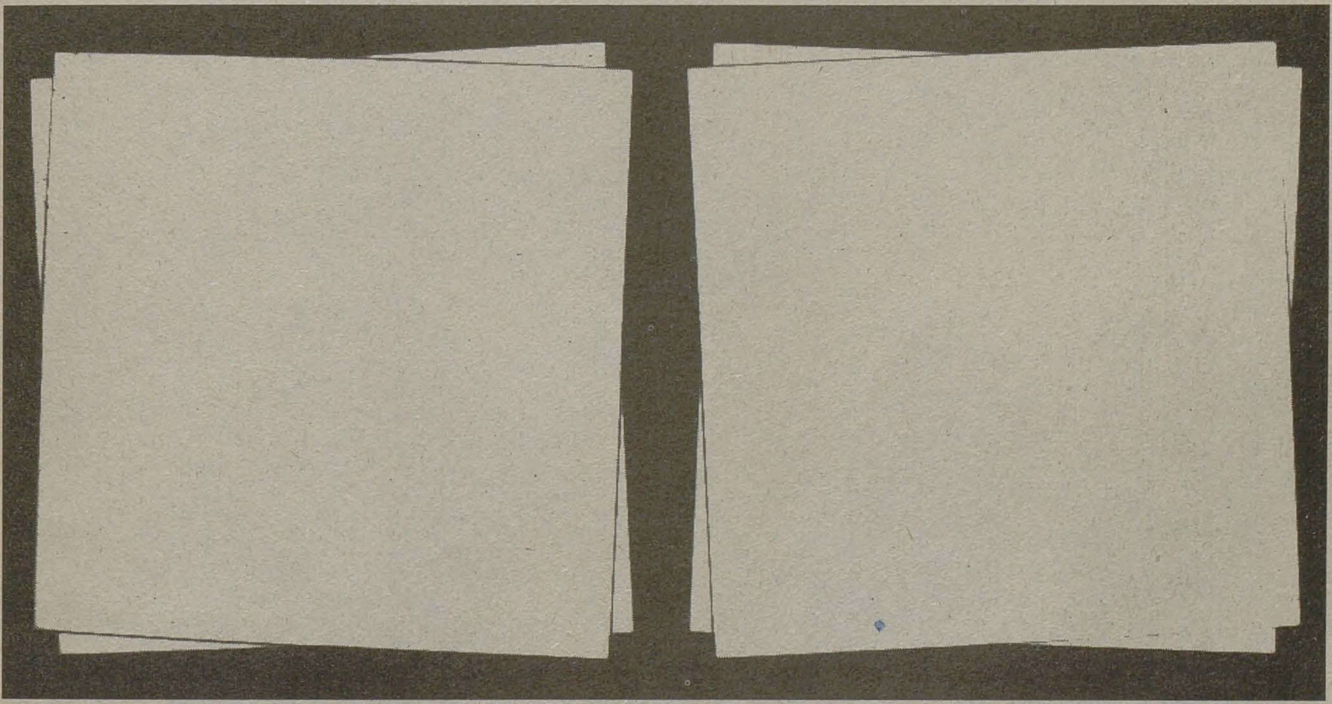
Aşa cum spuneam, ideile sale s-au materializat într-un text rămas inedit în ţară, dar au contribuit la înfiinţarea în anul 1966 a grupului constructivist-cinetic numit: *Grupul 111* (R. Cotoşman, Ştefan Bertalan, Constantin Flondor) care a izbutit să deschidă în anul 1968 o expoziţie la Sala Kalinderu din Bucureşti, prilej cu care Petru Comarnescu remarca: *"Pe urmele reverberaţiilor lui Delaunay şi cinetismului contemporan, Roman Cotoşman prezintă în mişcare un fel de discuri şi curcubeie colorate în care picturile se apropie de o cinematografie a culorilor pure..."*

Aşa cum se ştie, grupul s-a bucurat de sprijinul "subteran" al intelectualilor de calitate din România şi criticul Octavian Barbosa a obţinut o importantă victorie a cercurilor de avangardă, prin faptul că a impus trimiterea *Grupului 111* ca reprzentant al României la 1. *Biennale-Konstructive Kunst: Elemente und Prinzipien* Nürnberg 1969. Cotoşman a expus atunci o importantă lucrare a sa, realizată cu un an înainte: un

https://biblioteca-digitala.ro

ansamblu lumino-dinamic intitulat "Quaternar I", care concretiza deja cîteva dintre ideile despre care vorbeam mai sus. El însuşi îşi descria lucrarea astfel: *"Quaternar I - 1968 urmăreşte relaţii de participare dinamică între structurile artistice şi spectatori prin asocierea activă a acestora la recepţionarea mesajului plastico-vizual. (...) Efecte lumino-dinamice policrome se obţin prin participarea spectatorului; fie prin deplasarea la distanţe diferite în raza vizuală a registrelor, fie prin modificarea poziţiei registrelor sub diferite unghiuri (lucrarea are ca obiect integrarea lucrărilor cinetice în spaţiul arhitectural-urbanistic, urmărind îndeosebi crearea unui spectacol vizual total prin asocierea diferitelor forme extravizuale în vederea obţinerii unei comunicări directe între public şi lucrarea de artă)".*

Cu prilejul acestei Bienale constructive, Roman Cotoşman alege libertatea. La acea dată, chiar şi în Occident nu prea mulţi artişti gîndeau că: *"Tendinţa epocii noastre de a sintetiza diferitele genuri artistice vizuale, auditive, dramatice etc. şi de a integra diverse tehnici şi mijloace tehnologice - optica, radio-electronica, televiziunea - într-un limbaj specific artistic, se va putea sustrage unui sincretism constînd din juxtapunerea arbitrară a genurilor şi tehnicilor numai printr-o amplificare reciprocă a resurselor autonome specifice şi printr-o strînsă colaborare între artişti, urbanişti, ciberneticieni, ingineri, tehnicieni, biologi etc. (...) În acest fel se pregătesc importante premise vizînd - într-un viitor mai mult sau mai puţin îndepărtat - organizarea unor comportamente şi acţiuni dinamice, ce vor solicita totalitatea*



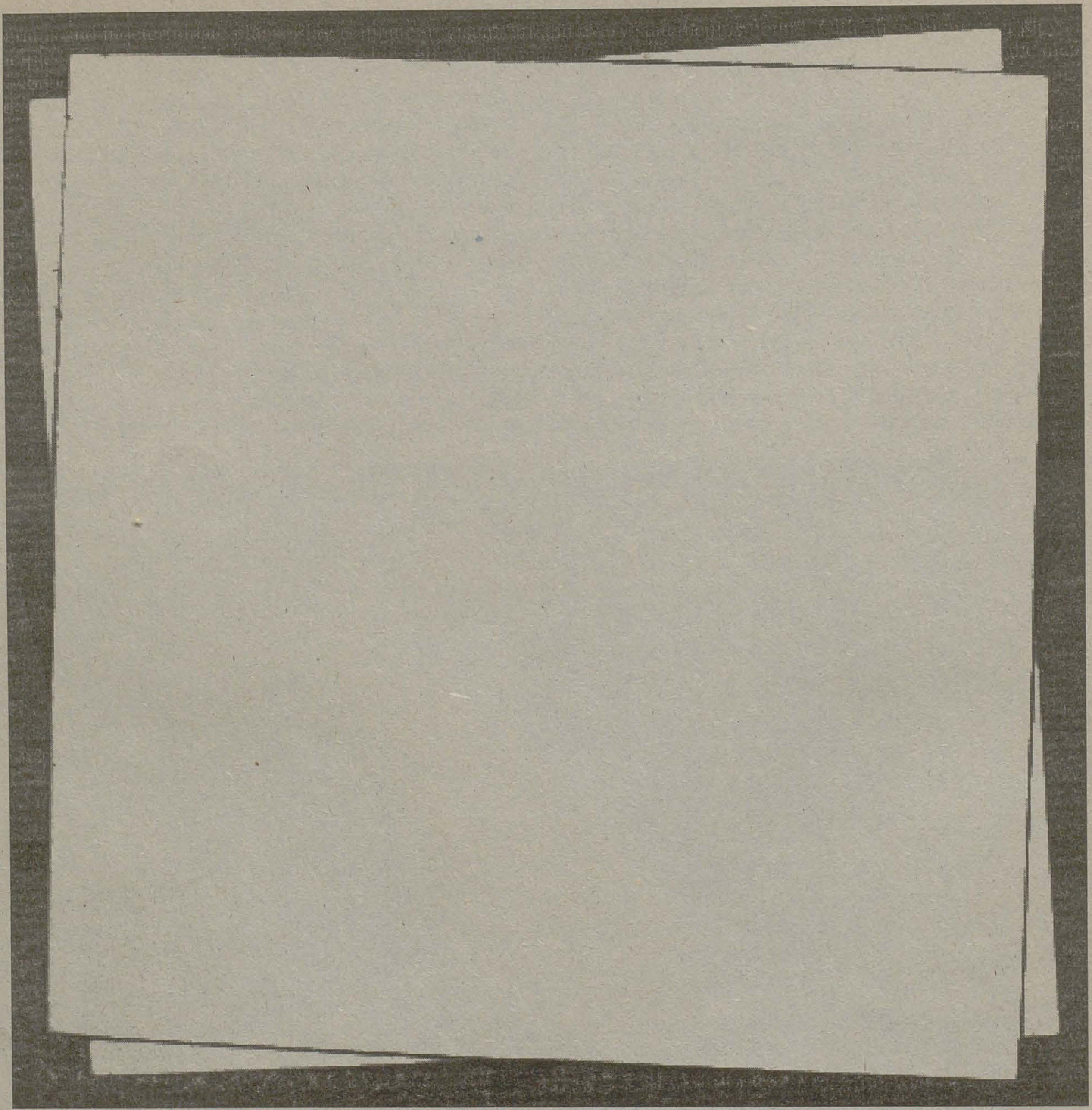
 # 20, 1986-1987, acril pe pînză / acrylic on canvas, 80 x160 cm

sistemului senzorial şi psihic. Vor putea fi astfel redescoperite acele structuri în care devine anacronică distincţia dintre calităţile sensibile şi calităţile formale, dintre funcţiile senzoriale şi cele intelectuale. Viziunea profetică a lui Artaud despre latura materială a unui limbaj de creaţie totală se va interfera cu previziunile lui Foucault asupra contopirii fiinţei omului cu însăşi fiinţa limbajului". Stabilit din anul 1970 la Philadelphia (U.S.A.), Roman Cotoşman continuă să expună în Germania, în ciclul de manifestări intitulate *Konkrete Kunst* şi organizate de Diet Sayler la Nürnberg. Din 1972 începe un ciclu de construcţii şi desene bazate pe tranformări şipermutaţii amintind configuraţiile liniilor structurate din mai vechile sale lucrări; situaţie nouă, însă, în care opera îngloba un nou principiu descentralizator al structurii. Cu ciclul serial de desene intitulat "Jocuri descentrate" (1979-1980), el pare a căuta elementele unei vorbiri plastice, gramatica unui sistem vizual, amintindu-ne că alţi artişti români au creat în anii '30 un alfabet al artei abstracte: este vorba de Marcel Iancu şi Hans Mattis-Teutsch. Astfel, s-ar părea că artiştii, indiferent de timpul în care au trăit şi creat, caută cam aceleaşi lucruri. Este însă doar o impresie superficială căci, în vremurile noastre, Roman Cotoşman acţionează într-un alt sens - cel al jocului liber.

Andrei Pintilie

Andrei Pintilie, researcher at the Art History Institute of the Romanian Academy, is a specialist in the Avantgarde and its contemporary consequences.

https://biblioteca-digitala.ro



17, 1986, acril pe pînză / acrylic on canvas, 81x 81 cm

For many years, I worked on the relation between art and play. In my series of drawings, collages, sculptures and installations, I experimented with concrete systems, conceiving these mediums as autonomous visual languages. Rules and chance are the elements that underlie the play. From the play with lines and shapes, evolving between tensions of the void with the plain, the limited and unlimited, emerges the work of art.

The intuitive process of abstraction provides means for obtaining essential forms or symbols. My researches on purity and simplicity consist in the very act of reducing visual experience to geometrical forms, by using systematic simplifications and architectonic relations between them.

The installations consisting of free floating forms, made of welded steel or wood, environements, were intented to shape the viewer's experience, engaging him in a dialogue. The experience comes not only under the spatial-temporal succession in self-contained organization, but also under the level of simultaneity.

Every visual interplay creates its own reality. It takes place within defined limits of space, a field of transformations and rhytmic repetitions. The activity of conception cannot be logically explained. The logic comes after I work with statistic programs and indeterminate plans. Play is innate in visual art and every statement is bound with the structure of play. The principle of interpretation is the interpreter himself. Art demands from the artist a total and playfull command of the means; the wonder in front of the infinite universe, the participation in the endless play of chance and order, thus ultimately facing the void as a presence.

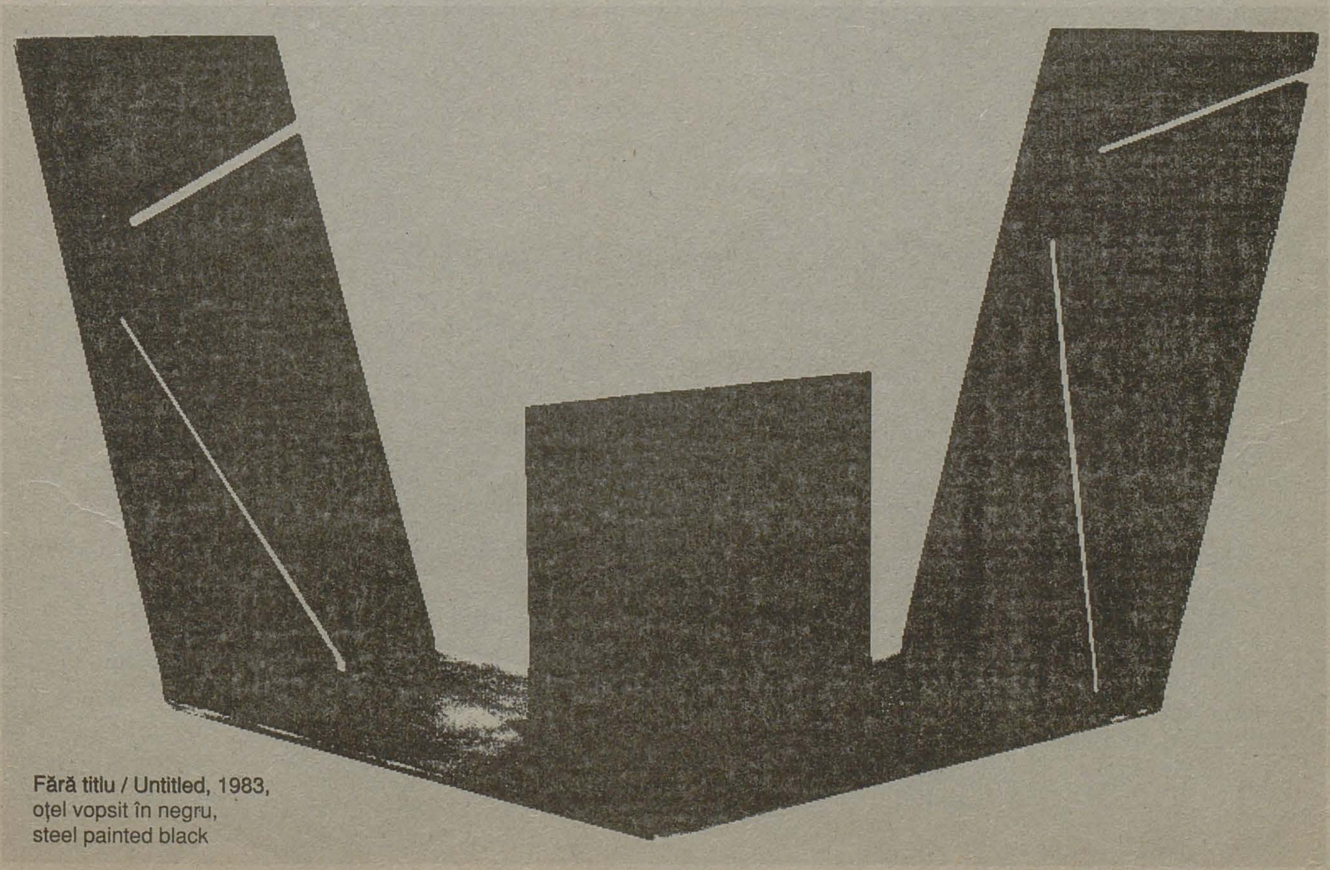
Philadelphia, 1989, September

Roman Cotoşman

https://biblioteca-digitala.ro

Roman Cotoşman

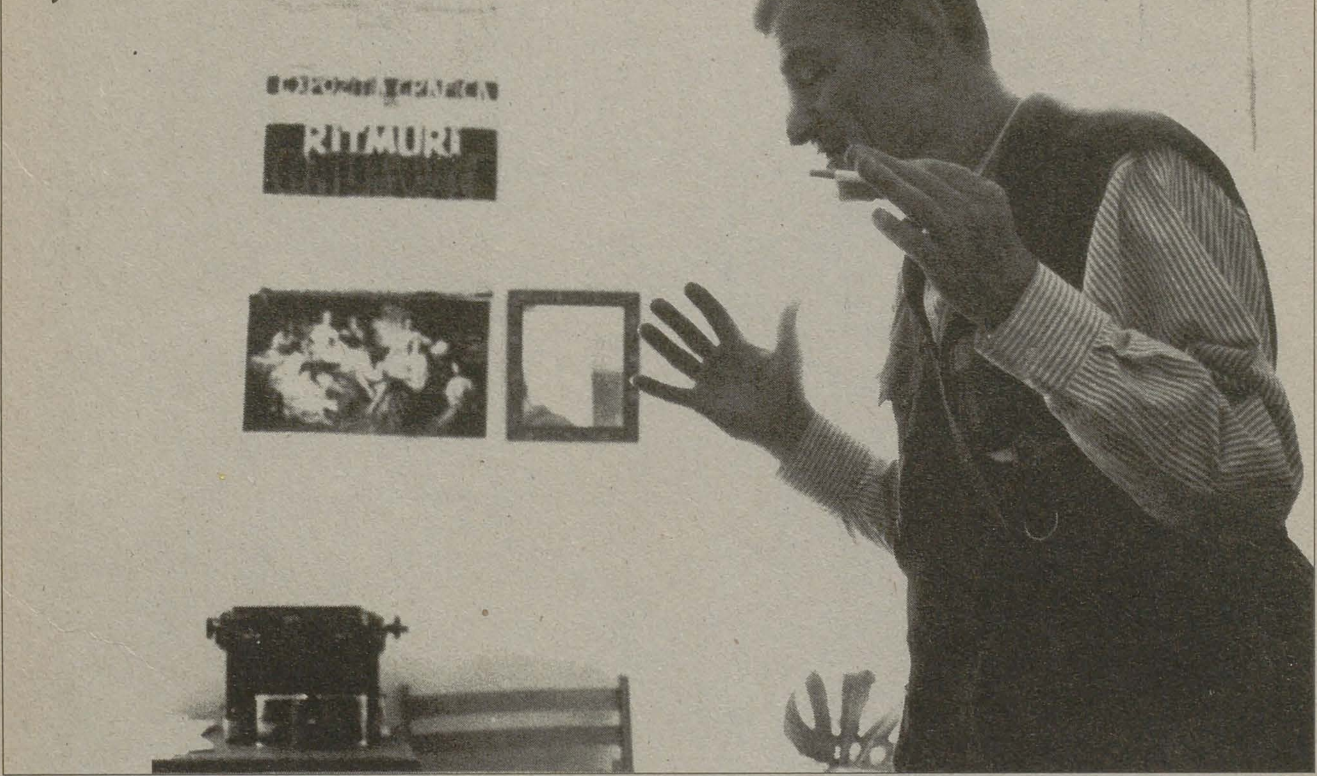
1935 - born in Jimbolia, România
1957-1960 - Studio classes with Professor Julius Podlipny, Timişoara, Romania
1963 - Degree in theology
1966 - Foundation of the Group 111, Timişoara
1968 - Group 111 exhibition, Kalinderu gallery, Bucharest
1969 - Konstruktive Kunst: Elemente und Prinzipien, Biennale Nürnberg, Germany
1973 - New Tendencies, Henry Gallery, Washington D. C.
1975 - Annual award exhibition, Cheltenham Art Centre, Philadelphia
1979 - Contemporary Drawings: Philadelphia II, The Philadelphia Museum of Art
1981 - R. Cotoşman and R. Valenta. Richard Gallery, Nürnberg,Germany
1982 - Arteder ' 82, Bilbao, Spain
1984 - Annual award exhibition, Cheltenham Art Centre, Philadelphia
1989 - Konkret neun, Nürnberg
1991 - The Prize awarded by the Romanian Art Critics



Fără titlu / Untitled, 1983,
oţel vopsit în negru,
steel painted black

https://biblioteca-digitala.ro

ȘTEFAN BERTALAN



viaţa ca o rană, stigmatele ca opere

Ceva profund, difuz dar persistent, îmi spunea că în atelierul timişorean al lui Ștefan Bertalan se consumă una dintre cele mai vii experienţe ale artei europene, una dintre cele mai intense combustii, exemplară pentru metabolismul artelor contemporane. Dar în preajma unei fiinţe cu un excedent de personalitate, încercarea de a o servi, chiar numai de a o aproba, cîştigă, adeseori, conotaţii ridicole. Pe Bertalan puteai cel mult să-l asişti; nici să ţi-l apropii şi nici să-l cercetezi. Funcţiona, în raporturile cu el, un "principiu al indeterminării". Era cu neputinţă să nu-i modifici condiţia, cînd încercai să-l observi...

Între un naufragiu pe care excepţia unei naturi umane îl provoacă şi solitudinea de care o natură excepţională are nevoie, Ștefan Bertalan a întrupat - în mediul său - nevrozele, depresiile, angoasele, instabilitatea opţiunilor, visele şi speranţele artistului acestui secol; a personificat marginalizarea neresemnată a acestuia - de la contestaţia violentă pînă la tăcerile cele mai încăpăţînate.

În moralitatea lui ursuză alternau spaimele provocate de hăituieli reale sau imaginare, bucuriile contactelor cu oameni deosebiţi, cu valoarea în genere, pentru care artistul avea un fler exact; alternau retrageri îndelungate în atelier sau în natură şi ieşiri în expoziţii cu program - unde gusta blazat micile sale triumfuri, în fapt asentimentul cîtorva mari intelectuali români, şi care erau taxate de o majoritate drept excesele unui "caz" cu alură patologică. Era neglijat adevărul că "într-un timp clinic avem de-a face cu cazuri", iar "cazurile" nu sînt decît sublimări ale tragicului, monade ale lui.

Bertalan a fost personificarea unui sindrom al alienării, vehicul al stuporilor artei şi al vocaţiei tragicului. El a întruchipat acea specie de artişti care par condensuri, puneri în abis ale lumii în care apar. Din recluziune şi izolare el a făcut experienţa unor profunde complicităţi cu idolii admiraţiei şi studiilor sale, care au fost, pe rînd: Norma (estetică), Forma (artistică), Natura (ca mediu, partener şi magistru), Absolutul (ca speranţă şi paradigmă).

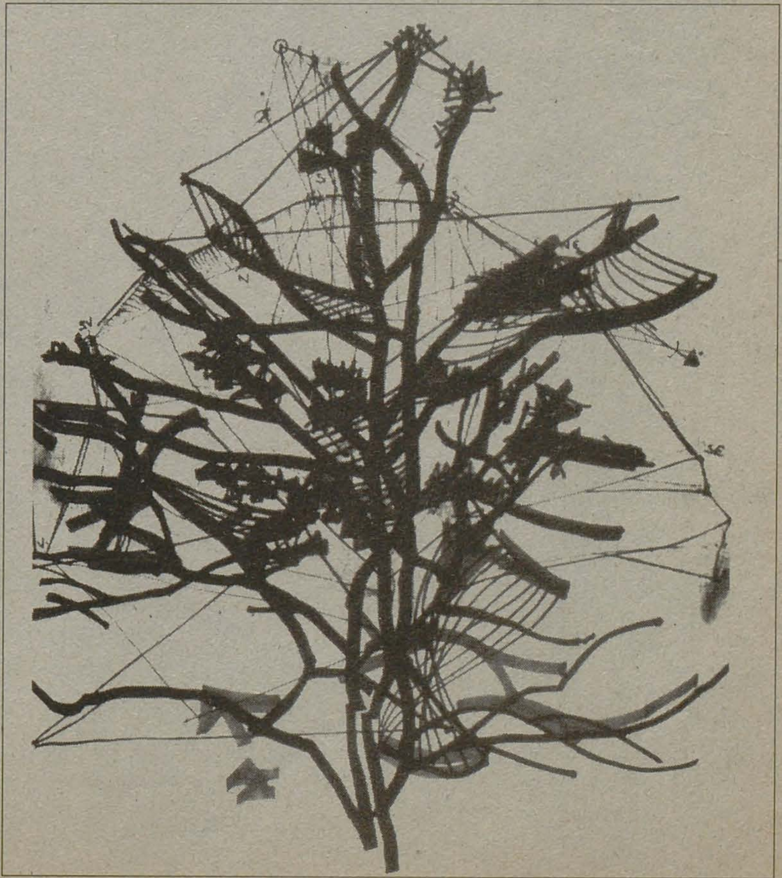
Solidar mai întîi, în anii grupului *111*, apoi Σ, solitar mai apoi, Bertalan a făcut figură de artist unic prin felul în care contradicţiile şi metamorfozele s-au resorbit în ardoarea cu care şi le-a asumat. El este singurul artist din cîţi cunosc care a avut drept iubită o plantă; deloc întîmplător, o floare a soarelui ce răspundea, poate, ideal, tropismului său torsionat, tragic dar ingenuu; a însoţit-o de la naştere pînă la moarte, i-a fixat miracolul existenţei în desene: tandru, atent dar dezesperat... Este artistul care a urmărit zi de zi miracolul încolţirii unei dicotiledonate, cu uimirea cu care supraveghezi înălţarea unui copil... Singurul artist care a reuşit - făcînd breşă în canonul expoziţiilor oficiale, era în '77 - să expună la Salonul timişorean o conopidă; frapantă pentru omologia ei cu structurile cervicale. Marcase cu steguleţe - numerotate cu acribie - ritmurile ei de creştere. Nici un manifest nu putea egala declaraţia de principiu voalată în tandreţea unui asemenea gest.

Natura i-a fost partener de joc şi de joacă, obiect de meditaţie şi ambianţa unei continue terapii; i-a fost, pe rînd, metresă, magistru sau victimă a studiilor sale de "disecţie" cu inflexuni leonardiene. La capătul acestui periplu de metamorfoze, artistul avea să descopere aici, în România, Natura-ca-Motiv al contemplării, în desene şi studii de peisaj ingenuu savante; desene în tuş, sanguină sau pastel.

Dar "acoperirea în aur" a operei lui Ştefan Bertalan este însăşi existenţa sa. Viaţa sa ca o rană deschisă, continuarea unei drame a neadaptării e substanţa în care se dizolvă discontinuităţile de stil, de opţiune. Totul în jur părea să fi fost un asediu neîncetat al persoanei lui. Era asediat de îndoieli, de convingeri, de curiozitate, de griji, de oameni, de inconfort, de natură, de lecturi... Chipul lui, niciodată destins, îmi părea, ne părea sigiliul indelebil al vieţii lui, punerea ei în abis.

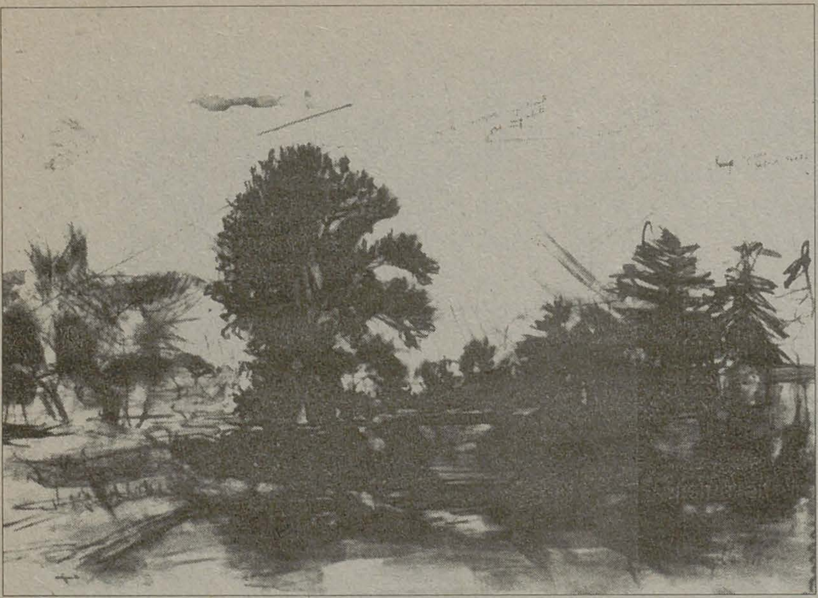
În fond, artistul se bucura - printre

Malva neglecta, 07.05.1984, tuş, ink, 32 x 42 cm



Caisul, Apricot tree, 04.1977,tuş, ink, 35 x 50 cm

https://biblioteca-digitala.ro



Fără titlu, untitled, 10.06. 1981, tehnică mixtă, mixed media, 50 x 34 cm

Malva neglecta, 08.1984, tuş, ink, 65 x 46 cm

Fără titlu, untitled, 08.1984, tuş, ink, 46 x 32 cm.

artişti, critici - de prestigiul pe care îl are un şaman. Chiar atunci cînd, în cutare expoziţie, el semna o lucrare în tehnici clasice, desen sau pictură, textul-legendă care o însoţea sau ritualul ţesut în juru-i aureola sensurile cutărei "diagrame" cu frisonul ei ontic. Mă întreb dacă opera lui - o suită de fragilităţi, de obiecte precare, poveristice - mai păstrează amintirea tensiunilor existenţiale care au generat-o. Tocmai această suită de efemeride reprezintă astăzi proba urgenţei şi a intensităţii cu care Bertalan şi-a trăit succesiunea prezenturilor.

Bertalan nu se lasă prea bine evocat şi cu atît mai puţin în mediul lui, în mediile lui: Liceul experimental de arte, Cercul de bionică al prof. Eduard Pamfil, grupul *111* şi Σ, Institutul de arhitectură. Pentru că, deşi opera sa nu va putea fi niciodată explicată satisfăcător în afara acestui context (în care s-ar putea enumera şi marile sale "întîlniri" cu Horia Bernea, Paul Gherasim, Sorin Dumitrescu, Dan Hăulică, Andrei Pleşu etc.), artistul mi-a întărit mereu convingerea că nu se simţea îndatorat acestui mediu, pentru simplu motiv că el luase totul pe cont propriu. Mediul, adevăratul său mediu, era acela pe care artistul însuşi şi l-a secretat: atelierul, curtea cu un colţ de grădină, sau pe care l-a adoptat: Natura pur şi simplu, cu malul Timişului, cu pădurea din marginea oraşului. Atelierul din strada Chopin a fost, între anii 68-78, unul dintre locurile cele mai bîntuite de spirit din arta românească; în orice caz, dintre cele mai neliniştite din pricina acelei bîntuiri. Arareori un loc în care insatisfacţia - propriei vieţi şi a propriei opere - să fie atît de creatoare...

Pentru cei ce nu l-au cunosut pe Bertalan, aceste rînduri nu îşi propun re-constituirea unui portret al

https://biblioteca-digitala.ro

său în perioada timişoreană. Ele compun portretul amintirii noastre despre el. Pînă la proba contrarie, vom considera că încercarea de a-l prezenta sistematic echivalează cu a-l suprima puţin. E îndeajuns să amintesc, din succesiunea avatarurilor sale stilistice, că Bertalan a "trăit" exemplar vîrstele artei abstracte, a cercetat pe Kandinsky şi Klee, Bauhaus-ul şi de Stijl-ul, pe Vasarely sau Schöffer, a realizat lucrări de op-art, a visat într-un proiect ambiţios un turn informaţional (în cadrul grupului Σ), a disecat natura în zeci şi zeci de desene şi fotografii cu alură structuralist-bionică, a configurat un superb obiect memorial din nuiele, a pictat în memoria lui Brâncuşi un ovoid prins într-o stuctură reticulară, a observat creşterea unei plante în desene-diagrame, l-a cercetat pe Leonardo şi l-a omagiat într-o amplă acţiune din parcul central al oraşului, împreună cu studenţi ai Institutului de arhitectură, a condus happening-uri în practicile de vară, a oficiat ritualuri, a scris şi a vorbit cu o inegalabilă directitate...

Pătrez de la el un desen datat 29 III 1981, Răşinari... Spinări întunecate şi somnolente de munţi se dizolvă progresiv în lumina care îi inundă urcînd din fundal. Cerul cu munţi de nori pare imaginea în oglindă a peisajului terestru. Nervul unor trasee reticulare de un roşu mai aprins pulsează îndărătul acestor hume, răni deschise în corpul lumii, văzute în transparenţa ei. Într-un act de răzbunare pentru o puniţiune paternă, fiul mai mic al lui Bertalan mototolise într-o zi desenul, ciuntindu-l cu foarfeca. Artistul l-a restaurat, cauterizîndu-i rănile cu negrul de cărbune... Dar mai toate desenele lui Bertalan sînt pline de ştersături, de "bariolaje", de tăietura adîncă a peniţei cu tuş, a creionului, de rectificări. Fiindcă arta

Fără titlu, untitled, 03.08.1984, tuş, ink, 46 x 32 cm

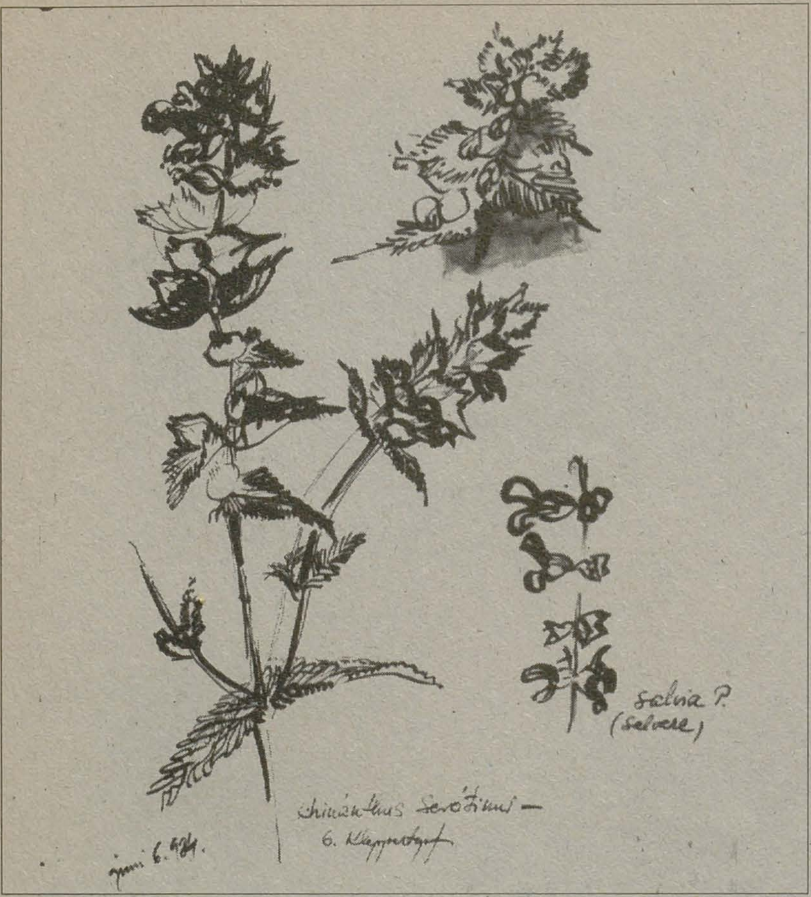
Nori, Clouds, 08.08.1984, tehnică mixtă, mixed media, 46 x 34cm

https://biblioteca-digitala.ro

e pentru el mărturie directă, cum viaţa i-a fost martiriu. Stigmatele ei acoperă tranşant rupturi de stil, avataruri formale.

Coriolan Babeţi

Art critic and essayst, after an episode as a Secretary of State in the Ministery of Culture , Coriolan Babeţi is now the Director of the **Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica - Venezia.**



Fără titlu, untitled,
08.06.1984, tuş, ink, 32 x 42 cm

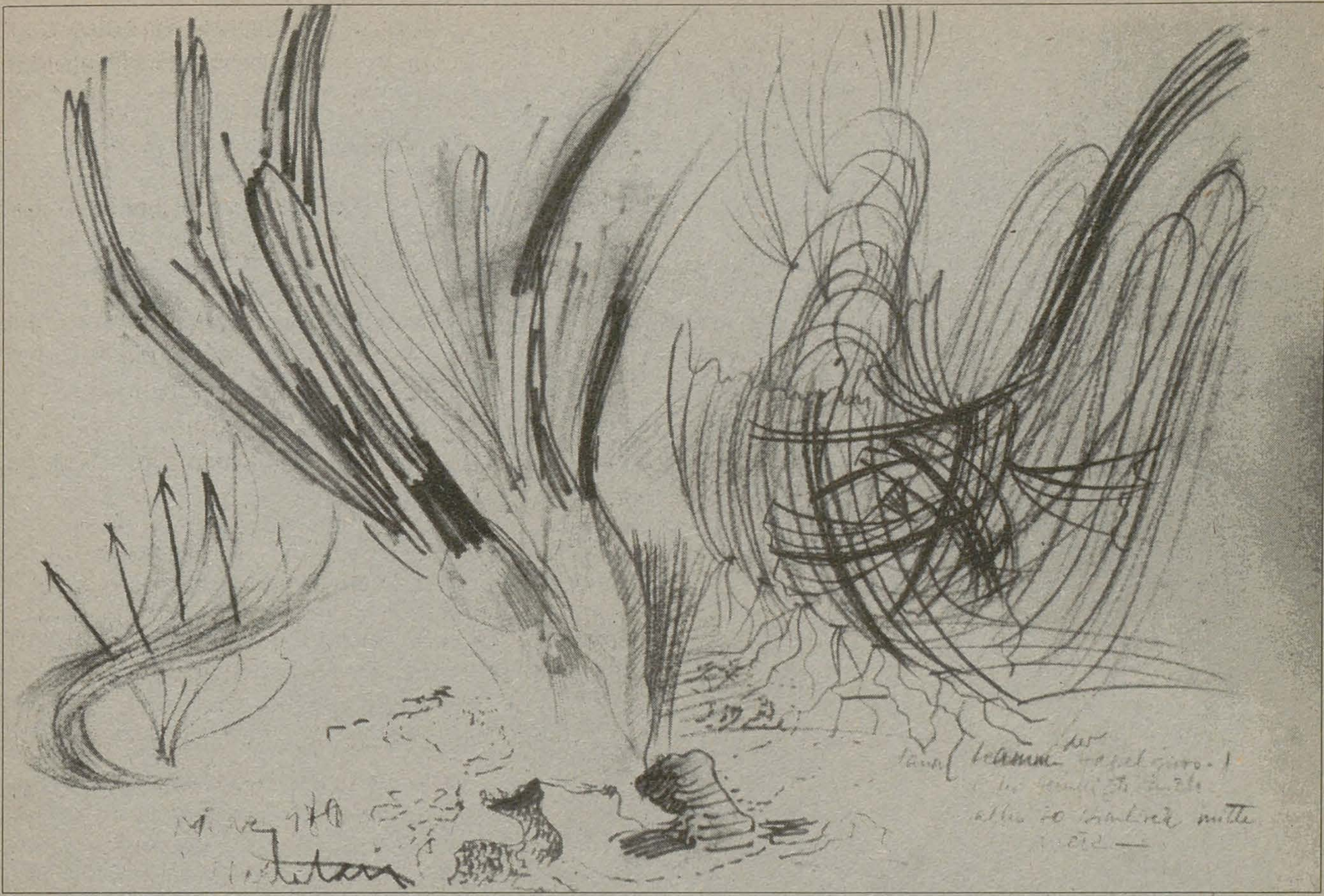
Fără titlu, untitled,
08.08.1984, tuş, ink, 34 x 46 cm

The most contradictory and disputed figure of the group Sigma, and one of the most radical in the Romanian culture of the '70s and '80s, Ştefan Bertalan built up his system of thinking by a constant aspiration toward a mystical relationship with nature. From this point of view, his activity with Sigma has been only a fragment of a global discourse, involving his existence, and often the lives of people surrounding him.

For many years, Bertalan has been a kind of a guru, cultivating an aura of mistery by an excentrical way of life, in which art was indestructibly conected to physiology, the most high ideas and the most humble gestures combining in a typical, holistic happening. What remained from this extremely fertile period is less connected to the art object, but to memorialistic: texts from his diaries (accompanied by drawings, like Leonardo's), the diaries of his disciples, the testimonies of (sometimes puzzled) visitors, photographs, slides etc.

Born in 1939 at Răcăştia - Romania, Bertalan graduated the Art Academy of Cluj în 1962. After a career of teacher in the College of Visual Arts Timişoara (and simultaneously,in the High School of Architecture) he retired from public life, considering himself (on purpose, we might say) eliminated by the dogmatic comunist figures leading the cultural life of the country. Since 1984 he lives in Germany.

https://biblioteca-digitala.ro



Ceapa, Ognon,
cărbune, charcoal, 46 x 32 cm

Plante, Plants,
tuș, ink, 46 x 32 cm

TIMIȘOARA

note pe marginea unei retrospective

Încercînd, printr-o acţiune recuperatoare, plasarea într-un context mai general, european, a mişcării artistice timişorene, expoziţia *Creaţie şi sincronism european (Mişcarea artistică timişoreană în anii '60-'70)* se deschide cu "preliminarii" însumînd lucrări timpurii ale cîtorva artişti: Roman Cotoşman, Ştefan Bertalan, Constantin Flondor, Paul Neagu, Ciprian Radovan.

Sigma:
Doru Tulcan, Constantin Flondor, Ştefan Bertalan

Sigma:
Tulcan, Flondor, Ion Gaita, Bertalan

În 1960-61 Cotoşman abandona definitiv figurativul, încercînd o sinteză a elementelor cubiste cu stilizările artei bizantine. Pasul hotărîtor a fost făcut în 1963, cu ocazia unei călătorii la Paris, unde a luat contact cu importante opere ale constructivismului, ale cinetismului, ale abstracţionismului liric. Revenind acasă, el era decis să schimbe metodele de lucru. Experimentele cu mijloacele abstracţionismului liric îl conduc, în 1964, la absenţa formelor sau la "spargerea semnului plastic", după cum dovedesc monotipurile create atunci. Cotoşman începe apoi să lucreze monotipuri şi colaje constructiviste, pe care le intitulează "interferenţe spaţiale" şi în care urmăreşte să realizeze construcţii bidimensionale relevînd un dinamism spaţial. Aceste proiecte au făcut parte din prima sa expoziţie personală, în 1968, la Bucureşti, intitulată "Proiecte de artă cinetică". Pe de altă parte, Ştefan Bertalan şi Constantin Flondor, deveniţi profesori la Liceul de artă din Timişoara, se întîlnesc pentru a-i studia pe Klee, Kandinsky şi Vasarely, exprimîndu-şi, în lucrările lor de atunci, dispoziţia pentru refacerea unor experienţe plastice anteriore. Bertalan se afla sub vraja lui Picasso şi a lui Léger, în seria sa de desene în pastel intitulate *Impresii* (1963), iar Flondor, a lui El Greco şi a lui Matisse (*Grădinile* din 1964-65).

În 1965, Cotoşman era preocupat de ideea unirii eforturilor unui grup într-o muncă de echipă pentru crearea unui spaţiu ambiental urban, oarecum după modelul oferit de Groupe de Recherches d'Art Visuel de la Paris. Din întîlnirile şi din schimburile de idei pe care le-a avut cu Bertalan şi cu Flondor, a luat fiinţă *Grupul 111*, care avea să se impună în conştiinţa publică cu lucrări abstracte sau constructiviste. Numele grupului (de fapt 1+1+1) sugera, încă de la început, păstrarea individualităţii şi a specificului procedeelor întrebuinţate.

Prima manifestare importantă, echivalînd cu o recunoaştere pe plan naţional a grupului, a fost expoziţia de la Sala Kalinderu din Bucureşti, în 1968. Pe lîngă cei trei membri, au mai expus Diet Sayler şi Zoltan Molnar , ambii atraşi de un abstracţionism cu tentă constructivistă. Disponibilitatea pentru explorarea noilor mijloace plastice, oferite de constructivism şi de cinetism, avea să cuprindă mai mulţi artişti, chiar dacă ei nu făceau parte din grup. Astfel, Viorel Toma practica un cinetism virtual, construit cu elemente grafice şi cromatice bidimensionale. În acelaşi timp, Ciprian Radovan (legat de lumea literară, Sorin Titel şi "grupul oniric" - Dumitru Ţepeneag, Leonid Dimov), prin cele două expoziţii personale de la Timişoara, trăia experienţa unor stări onirice exprimate prin "scrieri cromatice", amintind oarecum de Wols. Paul Neagu, stabilit în capitală dar păstrînd contactele cu Timişoara, deschidea în 1968 prima sa expoziţie la Bucureşti, în care expunea reliefuri geometrice sau obiece compuse din elemente celulare, "cutii tactile", şi pregătea deja *Manifestul artei palpabile.* Momentul cel mai semnificativ a fost participarea celor trei timişoreni, Cotoşman, Bertalan şi Flondor, la *Prima Bienală Constructivistă* de la Nürnberg, în 1969, alături de Ilie Pavel şi Mihai Rusu din Bucureşti. La această expoziţie Cotoşman participă cu o lucrare monumentală, realizată cu mijloace industriale, şi cu o expertiză inginerească la fabrica Dermatina. Construcţia cinetică "Quaternar I" avea ca obiect integrarea lucrărilor cinetice în spaţiul arhitectural-urbanistic şi crearea "unui spectacol artistic prin asocierea factorilor aleatori în cadrul relaţiilor dintre mişcarea reală discontinuă şi mişcarea continuă a luminii-culoare". Bertalan, continuînd sugestiile spaţiale realizate cu fire de bumbac sau nylon, expunea o lucrare - *Polimorfism* - care exprima un cinetism static cu rafinamente cromatice. În acelaşi timp, Flondor crease *Pionii regelui de sticlă*, exprimînd un cinetism virtual

https://biblioteca-digitala.ro

prin raportul optic între piese din oglinzi, fixate în spatele unei sticle riglate.

Nürnberg a însemnat apogeul grupului, manifestarea sa coerentă într-o importantă expoziţie internaţională; plecarea definitivă a lui Cotoşman din ţară avea să echivaleze cu dizolvarea lui.

În 1970, prin venirea în Timişoara a unor tineri artişti, grupul se reorganizează în jurul lui Bertalan şi al lui Flondor, sub numele de Sigma. Noii componenţi erau: Doru Tulcan, Ion Gaita, Elisei Rusu şi matematicianul Lucian Codreanu. Orientarea noului grup avea să se păstreze deschisă experienţelor constructiviste şi cinetice, lărgindu-se, în acelaşi timp, prin apetitul pentru experiment şi prin efortul pedagogic, spre happening, land art, fotografie şi film.

Unul dintre primele proiecte realizate în comun a fost *Turnul informaţional* - simbol al cercetărilor de cîţiva ani în domeniul constructivismului şi al cinetismului. În 1971, grupul participă la expoziţia *Romanian Art Today*, organizată de Richard Demarco la Edinburgh, alături de Horia Bernea, Ion Bitzan, Vladimir Şetran, Paul Neagu, Diet Sayler, Ilie Pavel. Alt moment importat pentru Grupul Sigma a fost, în 1974, participarea la expoziţia *Artă şi energie* de la Bucureşti. În acelaşi an, la Timişoara, au expus *Structuri gonflabile*. În 1975, grupul îşi prezintă *Turnul informaţional* la expoziţia *Arta şi oraşul* din Bucureşti. De atunci încolo se va putea vorbi despre o perioadă "post-Sigma", despre o individualizare a participării acestor artişti în expoziţii.

Interesul pentru arta obiectuală în România s-a manifestat considerabil încă de prin 1966-68. Dacă în Bucureşti erau deja cunoscuţi Paul Neagu (cu ale sale "cutii tactile"), Ion Bitzan, Ilie Pavel şi alţii, exista şi în Timişoara un grup de artişti "obiectuali": Romul Nuţiu, Gabriel Popa, Gabriel Kazinczy, Ciprian Radovan, Petru Iecza, Doina Almăşan-Popa, Luca Adalbert şi, sporadic, Leon Vreme.

În cazul pictorilor, obiectele apar din dorinţa de a crea ambianţe spaţio-cromatice exprimînd mai pregnant pictura. Astfel, Romul Nuţiu realizează obiecte care, pictate în maniera sa gestuală pe toate suprafeţele, amplifică sugestia picturii.

Ciprian Radovan concepe o expoziţie cu obiecte pictate şi receptate pe fundalul unor pînze, intitulată "Elemente de ambianţă psihocromă R"; artistul urmărea crearea unei ambianţe generale, perceperea picturii fiind într-o continuă evoluţie, în funcţie de unghiul de vedere al spectatorului din sală.

Cu obiectele sale Gabriel Popa creează o ambianţă spiritualizată, cu amintiri din tradiţia ecleziastică bizantină. Pe aceste obiecte pictura se aşterne discret, pentru a pune cîte un accent într-un centru de interes al compoziţiei.

Masivele obiecte pictate ale lui Luca Adalbert, create într-o tehnică aparte ce aminteşte de frescă, exprimă dorinţa artistului de a diversifica limbajul picturii şi de a-l nuanţa. Lucrările lui sînt tablouri tridimensionale.

În această atmosferă, stimulatoare în ceea ce priveşte înnoirea limbajului, se mai pot semnala experimentele oarecum sporadice ale lui Leon Vreme şi cele mai durabile ale Doinei Almăşan-Popa care, sub influenţa unei recuzite scenografice, creează "Reliefuri albe" (textile).

Pentru Gabriel Kazinczy arta obiectuală se apropie mai mult de sculptură. Artistul operează cu volume bine marcate, cu un simţ constructiv deosebit. "Obiecte albe" s-a numit expoziţia sa din 1971, în care a prezentat întreaga serie de lucrări, dintre care unele amintesc de programul futuriştilor.

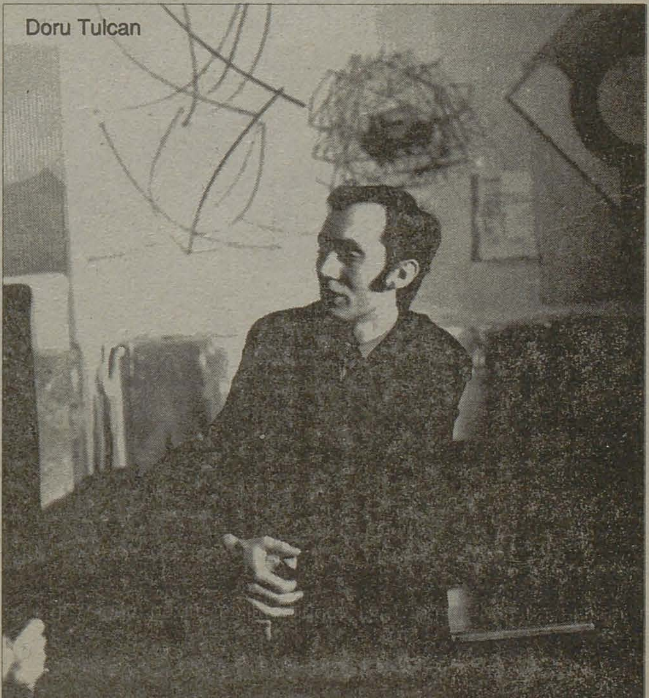
Puternic marcat de volume, de geometria elementară a formelor, Petru Iecza este adeptul unui constructivism cu o constantă trimitere aluziv-simbolică la figurativ. Opţiunea sa pentru construcţie este una de ordin structural, dar în perioada la care ne referim el expunea "ready-made", imaginînd o structură spaţială din calapoade metalice.

Expoziţia la care Nuţiu, Popa, Kazinczy şi Iecza participau, în 1970, alcătuind un "grup obiectual" în Timişoara, s-a intitulat *Pictură-Obiect-Sculptură-Ambianţă*. În acest grup ei participă şi la cîteva manifestări internaţionale, cum ar fi, în 1974, expoziţia *Orientări în arta plastică timişoreană* la Modena, precum şi în 1977 la Graz.

Ileana Pintilie

Ileana Pintilie is the curator of the exhibition "Creativity and European Synchronism. The Artistic Movement in Timişoara During the 60s and 70s" and the Director of the Art Museum in Timişoara.

Constantin Flondor


Doru Tulcan

https://biblioteca-digitala.ro

secvenţe dintr-o dezbatere

(27-28 septembrie 1991)

În anii '60, sincronizarea cu tendinţele majore, înnoitoare, ale artei europene implica şi o pedagogie a rupturii, adică un mod de a violenta confortabilul culturii româneşti, printr-o severitate nu dogmatică ci metodologică. S-ar putea ca 111/Sigma *să fi constituit o excepţie înăuntrul acestei culturi: o falie istorică într-un mediu cu alte tendinţe preponderente de dezvoltare.*

Ceea ce s-a întîmplat în grupul Sigma, *spiritualitatea din Timişoara, în general, constituie un exemplu de calitate artistică şi de atitudine polemică, insuficient cunoscut la Bucureşti şi în restul ţării - poate că şi datorită lipsei unei strategii critice care să valorifice fenomenul în momentul în care el a apărut.*

Ni se pare important nu numai să reconstituim atmosfera în care s-a format grupul, dar şi să definim calitatea rupturii pe care el a produs-o în cultura românească, forţa de penetraţie a problematicii sale, precum şi frînele care se pare că au fost puse în calea difuzării acestei problematici. **(ARTa)**

Lucian Codreanu

Ştefan Bertlan

CONSTANTIN FLONDOR După studenţie, revenind la Timişoara, simţeam că de abia de atunci încolo trebuie să încep să învăţ cu adevărat. Faţă de ceea ce se întîmpla în lume, decalajul era enorm. Cotoşman şi Bertalan trăiau şi ei aceeaşi stare de nelinişte a cunoaşterii, aceeaşi nevoie de regenerare a limbajului artei care se făcea la noi. Deşi ne deosebeam mult ca fire, spiritul nostru dinamic ne-a unit. Ne-am întîlnit, în primul rînd, în plan moral.

Eram tineri, ne întîlneam şi discutam mult. Ne-am dat seama că există ceva mult mai important decît pictura sau desenul. Ne puneam întrebarea: în ce măsură arta este un canal sau un ţel, un mijloc sau scop?

(din catalog*: **Acum, din perspectiva timpului, refăcînd traseul grupului(...), constat prezenţa unui continuu referent: Natura. Momentele de maximă atitudine constructivă şi de gîndire pozitivă au fost - cu cîteva excepţii - expresia acestei raportări faţă de natura imediată sau faţă de o natură invizibilă a universului.**)

Pe atunci, importantă era mai cu seamă atitudinea noastră, desprinsă din scrierile lui Paul Klee. Acest precursor spiritual ne-a învăţat să vedem şi să înţelegem lucrurile "pe dinăuntru".

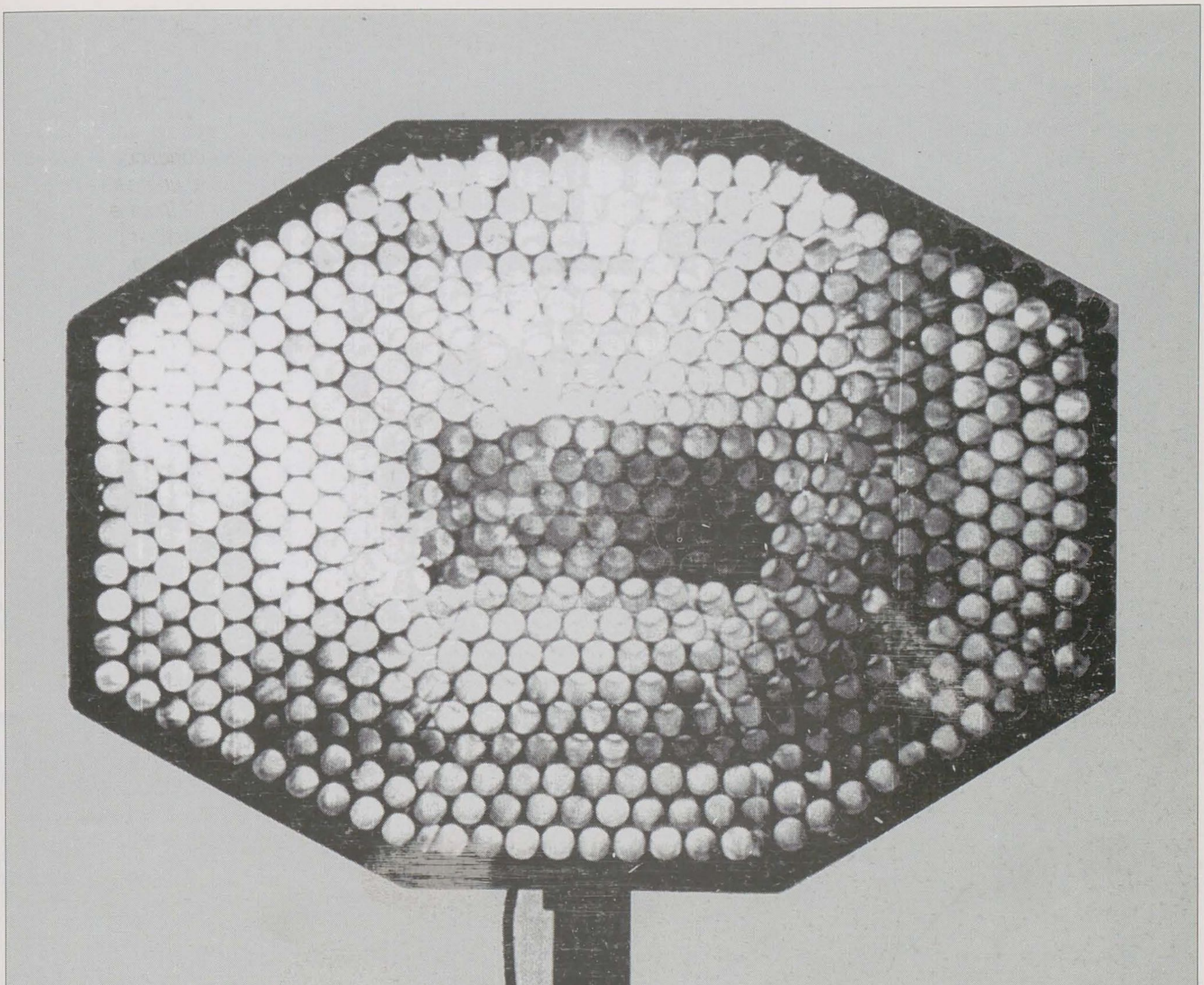
Am fost foarte deschişi faţă de Bauhaus, dar cred că ne-am impus şi o tentă personală. Alfabetul cu care porneam la drum conţinea datele cele mai intime, cu cel mai mare grad de interiorizare. Cu ajutorul acestui alfabet, înaintam pas cu pas, urmărind ca ceea ce obţinem să nu fie un spectacol în sine, ci să aibă întodeauna o acoperire în cercetare.

La un moment dat, am început să constatăm că ni se anulează individualităţile. Fără să se nască vreo dispută între noi, am simţit cu toţii, dintr-o dată, această anulare, ceea ce a făcut ca desfacerea grupului să fie firească. Fiecare avea nevoie să se retragă în atelier, pentru a se regăsi.

În ceea ce mă priveşte, am decis să mă întorc la natură şi, totodată, la pictură. La rîndul lui, Bertalan - chiar mai repede decît mine - a revenit la natură, la formele organice. Cel mai consecvent avea să rămînă Cotoşman, de la început situat pe o poziţie de avangardă care nu mai avea nimic de-a face cu natura: îl interesa imaginea în sine, fără nici o relaţie cu vreun simbol sau referent. L-am regăsit după 23 de ani, neschimbat, preocupat în continuare de limbajul nud ca atare. Bertalan şi cu mine, însă, ne-am schimbat mult; diferenţa dintre noi s-ar putea să se refere la zonele metafizice în care ne situăm fiecare.

** Este vorba despre catalogul expoziţiei* ***Creaţie şi sincronism european. Mişcarea artistică timişoreană (anii 1960-70)****, Timişoara, octombrie - noiembrie 1991; organizatori şi editori - Ministerul Culturii, Muzeul de Artă Timişoara, Uniunea Artiştilor Plastici*

https://biblioteca-digitala.ro

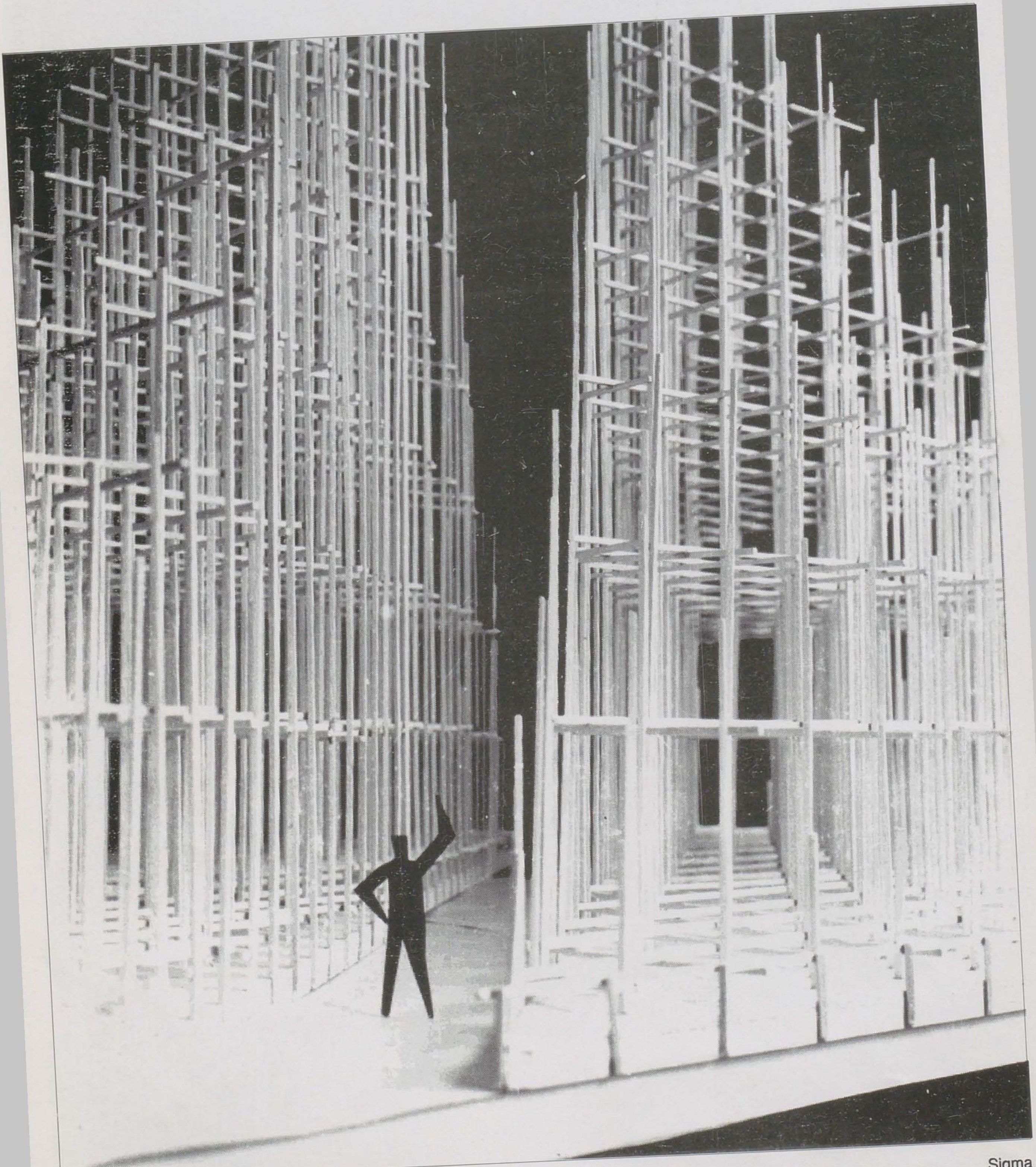


Roman Cotoşman - Quaternar I, 1968,
195x155x130 cm.

https://biblioteca-digitala.ro

Cap de cal, anonim, sec. XVI, desen peniță, sepia. **Horse head,** anon.,XVI th c., pen.

https://biblioteca-digitala.ro



Sigma

https://biblioteca-digitala.ro

Ideile care mă animau atunci nu mă mai interesează azi. Cred că ele m-au construit intelectual, spiritual, chiar dacă pe unele le-am depăşit întru totul şi nici măcar nu doresc să le mai reformulez. În actualul moment de post-grup *Sigma*, am pierdut din ambiţia concretibilităţii în fenomen şi am cîştigat într-o atemporalitate care poate face ca o artă constructivă să coexiste cu o artă mai tradiţională şi, poate, chiar cu una de ultimă oră. Pe mine, cel puţin, nu mă mai interesează diacronismul, ci dimpotrivă, aş vrea să fiu simultan prezent în orice timp.

(din catalog: **Expresia este întodeauna slujitoare. Iar pictura e un mod de a fi. Este o cale şi o năzuinţă, în acelaşi timp. Ea poate fi şi desen şi modelare, şi film, acţiune sau cuvînt - sau orice altceva în care noi regăsim starea esenţială ce o motivează şi o defineşte. Tot mai mult simţim că sîntem supuşi, în ceasurile bune, unui dicteu. Ceva ne depăşeşte, şi anume ceva foarte esenţial nu ne aparţine.**)

Probabil că în perioada *111 - Sigma* nu a existat un orgoliu individual, dar a existat un orgoliu de grup. În tinereţe, luptam pentru cucerirea unei autorităţi, dar cu vîrsta începem să ne dăm seama că e mult mai greu să te situezi în zona umilă a modestiei, a retragerii...

Ne recunoaştem şi azi în programele liceelor de artă din ţară şi chiar în programele pentru facultate - recunoaştem ceva din timbrul intenţiilor noastre de atunci. Dar ceea ce cred că a rămas cel mai important de pe urma grupului *Sigma* este spiritul de solidaritate. Acest spirit s-a perpetuat nu numai în activitatea didactică, dar şi în conceperea expoziţiilor *Studiu I* şi *Studiu II*; la fel, mai tîrziu, în expoziţiile *Prolog* de la Bucureşti. S-au păstrat, deci, poziţia morală şi apetitul comunicării.

ŞTEFAN BERTALAN (din catalog: **Sînt culcat pe spate - îmi închid ochii, caut o galaxie în negura universului, de obicei e o floare de soc (studiată în anii 1977 şi mereu) - ca o viaţă galactică trăind printre noi (...) cobor-invoc-implor forţele vitale, forţele universale ale florii de soc - ca gust, miros şi auz, ochii fiindu-mi închişi -, să mă pătrundă. Prin simţuri, rădăcinile bulbului inflorescent al capului, le urc, le strecor pînă la conopidă (creierul meu).**)

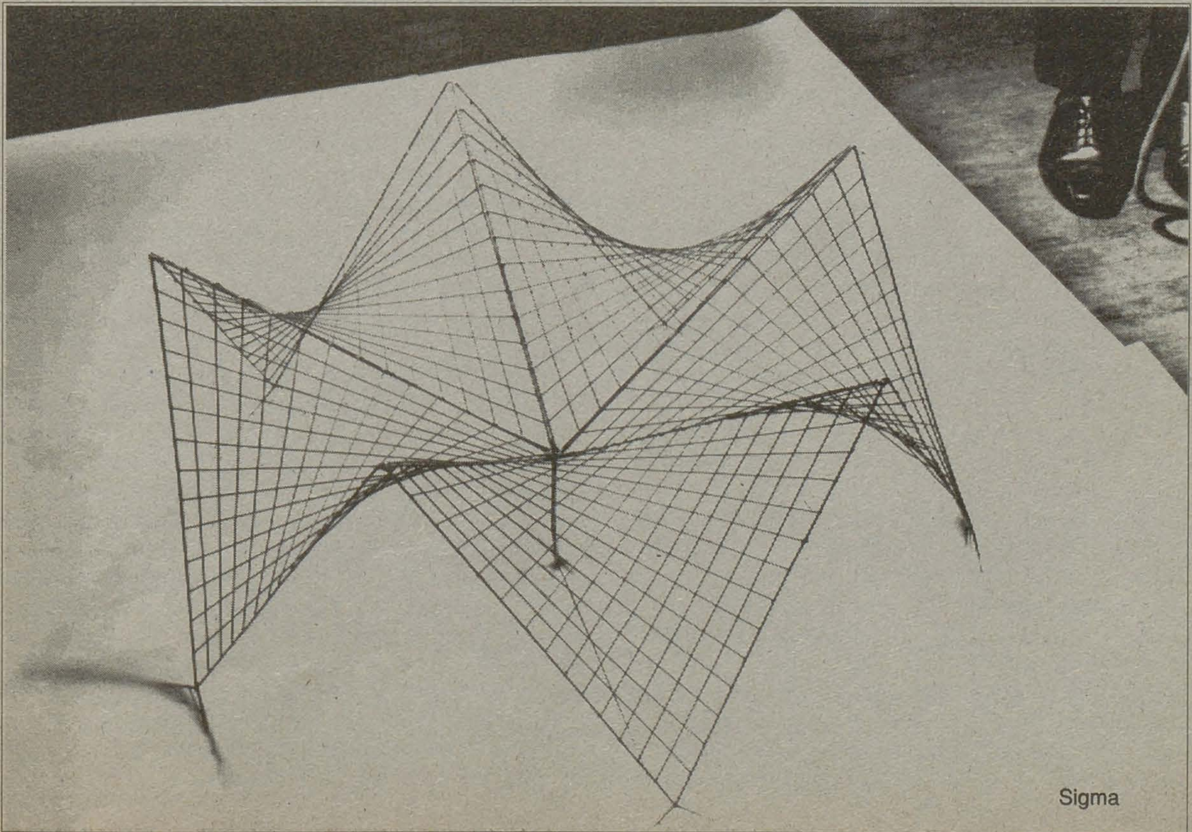
Pot exista în lume mai multe stări artistice, aşa cum un mare biotop conţine numeroase alte biotopuri ce trăiesc în nişe ecologice alcătuite din lanţuri trofice. Mai multe rădăcini culturale şi mai multe roiuri artistice alcătuiau, în anii '60, frumosul contemporan: Şcoala de la Paris, arta abstractă, continuările Bauhaus-ului, pop art-a americană, op art-a, cinetismul şi constructivismul, la care se adăugau land art-a, happening-ul şi alte tipuri de acţiune artistică. Beuys, Rauschenberg, Johns, Warhol şi alţii cunoşteau o deplină afirmare. Unele dintre aceste curente ţineau de o linie tehnicizantă, presupunînd ideea progresului nesfîrşit, setea nesfîrşită de cunoaştere.

De ce oare, din multitudinea de tendinţe, noi am recurs tocmai la constructiv? Poate fiindcă Bauhaus-ul a avut un sistem bine închegat, iar noi am avut la îndemînă *Form und Gestaltungslehre* şi *Über das Geistige in der Kunst...* Simţeam că am găsit ceva şi că voi putea, măcar un timp, să folosesc cele aflate, să le aplic în şcoală. Aşa a ajuns Liceul de artă din Timişoara la nivelul care, în 1973, i-a făcut pe un grup de pedagogi americani să-şi dea seama că ne pot trata de la egal la egal.

Bienala de la Nürnberg - la care am participat şi noi, grupul *Sigma* - a marcat culmea constructivismului şi, în acelaşi timp, începutul decăderii lui definitive, împreună cu op art-a şi cu cinetismul. De atunci, ele nu au mai avut un cuvînt important de spus în cîmpul frumosului contemporan.

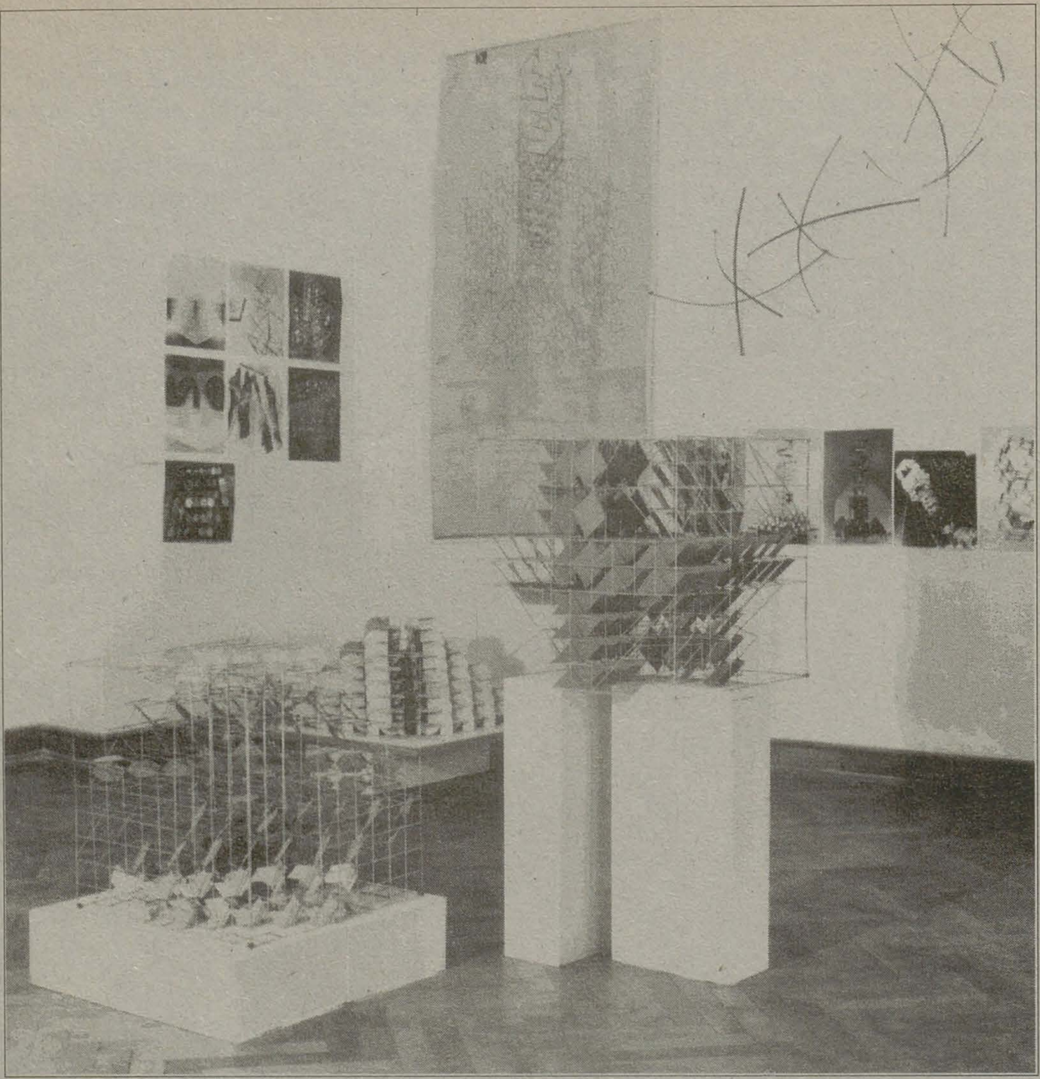
Se pare, totuşi, că acei artişti care îşi iau din nou ca model natura - înţeleasă într-un sens foarte larg, incluzînd-o şi pe cea creată de om - sînt cei care au un teren, un viitor viu.

Eu am fost un plimbător în natură, aşa am făcut artă... Eu,



Sigma

https://biblioteca-digitala.ro



Sigma

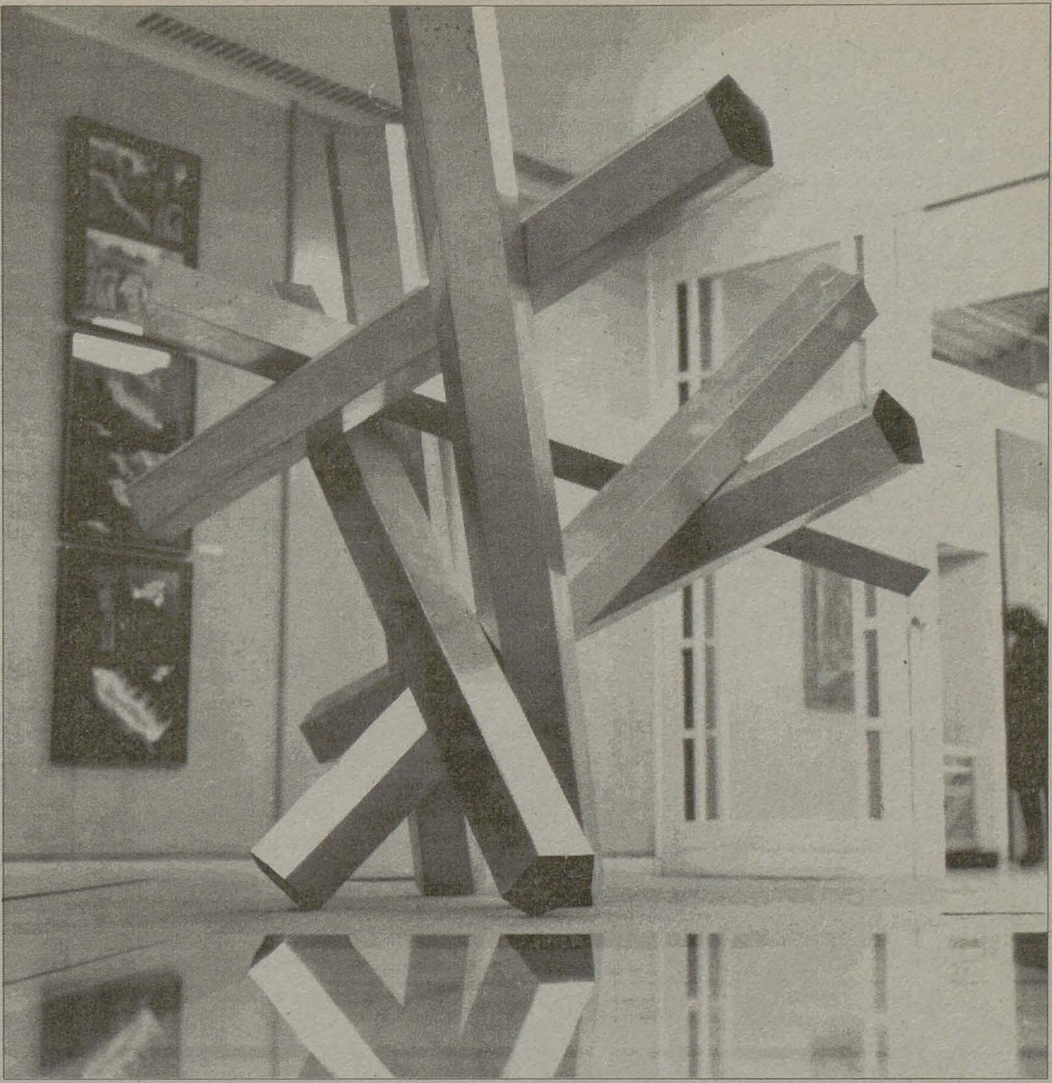
care vin dintr-un Occident adînc zdruncinat moral şi ecologic - atît de zdruncinat încît mă şi întreb dacă nu cumva e tot un semn de poluare, astăzi, să te ocupi numai şi numai cu arta... Întrebat odată ce rol moral cred că mai poate juca arta, am răspuns rîzînd: ea este redusă la un rol pur comercial. De altfel, i-am scris lui Andrei Pleşu, după ce vizitasem mari tîrguri internaţionale de artă, la Paris, Köln sau Basel, că singura performaţă, acolo, e de a merge mult şi de a nu vedea nimic... Mi-au trebuit vreo patru ani pînă am început să discern şi să selectez. Atunci am înţeles că în peisajul cultural şi artistic de azi nu sînt importante decît apartenenţa, identitatea, caracterul naţional.

De ce să copiem noi Occidentul în nişte lucruri pe care el, oricum, le face mai bine? Ceea ce în Occident a fost cîştigat printr-un efort, aici poate deveni ceva "folcloric", practicat de fiecare în mod firesc, în virtutea unei tradiţii...

(din catalog: **Mă culc pe spate - îmi închid ochii şi din negura vremii cobor această galaxie efervescentă artistică timişoreană, cu stelele ei Flondor-Cotoşman, Tulcan-Bertalan, ca stele principale şi luminoase de gradul x-y, şi-mi revitalizez tremulo populo (Populus tremula), plopul în vînt, Homo-Poeticus-Banaticus în vîntul vieţii tremurînd. În negura vremii îndepărtate, suma drumurilor parcurse - rătăcirile vieţii - emigrarea - viaţa de emigrant plină de sînge - ah, suflet lovit. Nu! Nu! concepte goale... nici cîinelui nu-i trebuiesc. "Floarea de soc - Galaxie pe lîngă casă; viaţa în tăcere cu fapte în grădină"... "diviziune celulară", din depărtare în negura trecutului.**)

ROMAN COTOŞMAN Încă din anii '60 noi doream să avem un punct de vedere, desigur pe coordonatele noastre româneşti, în contextul general european. Pînă atunci, arta românească fusese privită mai mult sub aspectul ei liric. Noi, însă, am vrut, încă de la începuturile activităţii de grup, să accentuăm interesul pentru o deschidere raţională. Prin metodologie, prin logică, ne cuplam foarte bine la tendinţele contemporane - de exemplu, la cele promovate de Grupul *Zéro* sau de *Groupe de Recherche d'Art Visuel*. Sincronismul a fost deci programul nostru. Am vrut să arătăm că există şi o altă direcţie în arta românească, în afara lirismului; sau poate paralelă cu el.

(din catalog: **Eram bolnav şi, printr-o împrejurare salvatoare, în '63 am putut pleca la Paris (...) Mă întorceam acasă, decis să îmi schimb radical metoda şi mijloacele de lucru. Regăseam vechea atmosferă oficială de conformism, amestecată cu frica de o contaminare decadentă venită din Occident. Mai trebuiau să treacă 2 sau 3 ani, ca să se facă simţită o liberarizare culturală. În '65 a început să mă preocupe înfiinţarea unui grup constructivist-cinetic. (...) Realizam încă o dată importanţa unirii eforturilor unui grup într-o muncă de echipă, în crearea unui spaţiu ambiental urban. (...) Ne propuneam să urmăm principii constructive şi o metodă prospectiv-experimentală, proiectele sau lucrările noastre urmînd să**



Sigma

formeze sisteme deschise de comunicare, destinate unui spaţiu ambiental de integrare a artelor. În acest scop, realizam necesitatea colaborării cu ingineri, arhitecţi, oameni de ştiinţă. (...) Timp de mulţi ani s-a continuat şi dezvoltat, cu energie, orientarea constructivă, prospectiv-experimentală pe care noi o stabileam la înfiinţarea grupului.)

După plecarea din ţară, am continuat linia constructivă - nu pe cea cinetică, pentru care eram în tinereţe atît de fanatic, ajungînd chiar să scriu un manifest care atingea utopia. În Statele Unite am revenit la constructivismul iniţial, aşa cum îl enunţasem împreună cu colegii Bertalan şi Flondor. Iar dacă actualele mele căutări se mai pot înscrie într-un fel de neo-constructivism, cred că ar fi posibilă o nouă colaborare a membrilor fostului grup din Timişoara.

CIPRIAN RADOVAN În perioada de formare a grupului, existau complementarităţi de prietenie spirituală: Bertalan-Flondor, Cotoşman-Radovan. Fiecare căuta la celălalt ceea ce nu avea el. De exemplu, Cotoşman mergea din start la esenţă, în timp ce eu mergeam la "micro" - adică la "multul" care e tot o componentă a esenţei, dar este şi o altă formă de manifestare a misterului. Eu m-am interferat cu sfera terestră, să spunem, dacă cealaltă poate fi numită sfera celestă. Deci: ori senzualitate, ori predispoziţie spre asceză. Predispoziţia mea era de "a trăi prin"...

Nu cred că trebuie să fim afectaţi că nu s-a vorbit prea mult, pe atunci, despre "Sigma". Lucrurile despre care s-a vorbit mult au fost omorîte, pentru că s-au diluat prin traducere. A fost o stare bună, sănătoasă, tocmai prin aura ei de mister. Ea a lucrat în sens pozitiv, rămînînd un punct de referinţă în cultura ultimelor decenii.

Important este ceea ce trece dincolo de formă şi ţine de expresia magică, de inserţia spirituală: semnul care funcţionează peste timp. Acest aspect cred că a lucrat asupra a ceea ce s-a întîmplat cu fiecare dintre noi, la Timişoara.

Atunci, în anii '60, se petrecea o schimbare în societatea românească, permiţînd ca interfaţa culturală să aibă alura unei rupturi oarecum normale. Adică era loc pentru cultură, pe cînd acum apare o stare de interfaţă mult mai zguduitoare, dar încă nu este loc pentru cultură. De altfel, eu am spus că această expoziţie e prematură: degeaba te rogi sau vorbeşti încet într-un vacarm, nu se aude... Şi totuşi, expoziţia reprezintă efortul de a face un pic de ordine în haos. S-ar putea ca tocmai gesturile "inutile" să fie mai operante decît acelea care par utile.

(din catalog: **Dar reîntîlnirea ar justifica ceva, ea ar fi iluzia mîinii care şterge umbra şi nu doar deshumarea. Un fel de ceva "de după", spre o lume a speranţei şi a "artei", dacă aceste moduri de exprimare vor mai fi necesare cuiva. Doar cel ce moare poate să renască. Moartea e linişte. Renaşterea este sunet. Sunetul de acum este prematur. Nu a venit vremea renaşterii adevărate.)**

https://biblioteca-digitala.ro

rememorări

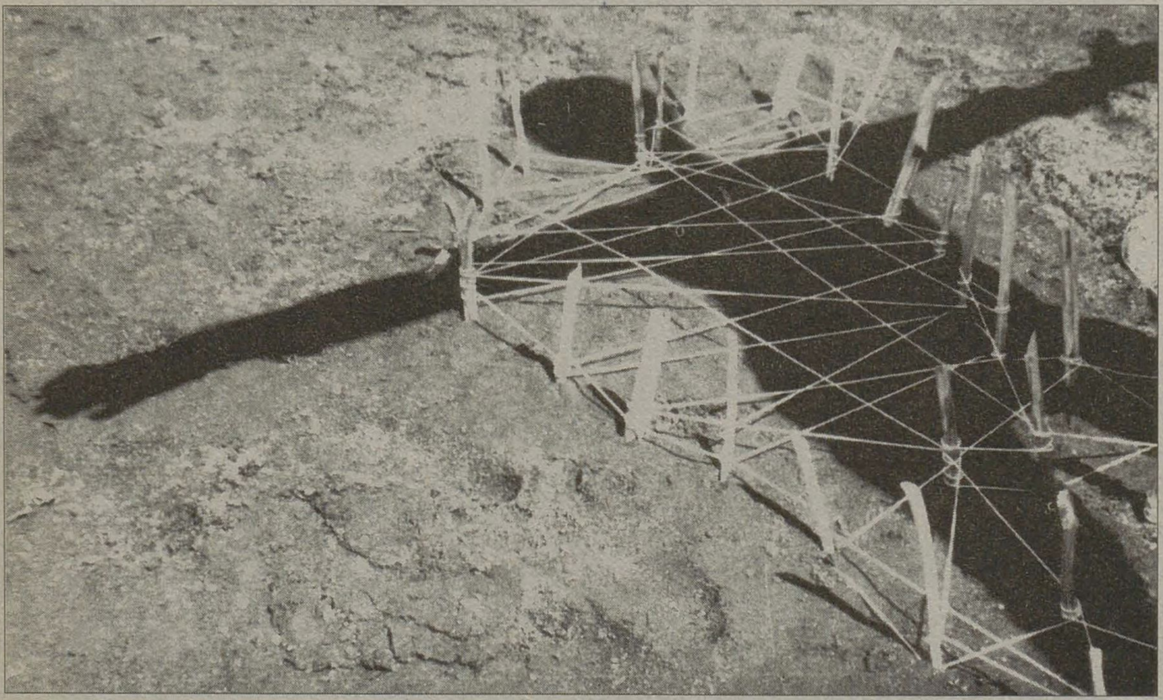
Timpul curge pe lîngă noi, jalonat din cînd în cînd cu evenimente ce ne vor marca întreaga existență: severitatea maestrului Podlipny care impunea o disciplină draconică, nonconformismul lui Bertalan - două extreme care s-au completat în formarea mea.

Ființa lui Bertalan era o continuă vibrație care ne răscolea. Era fascinant să-l asculți. Era încărcat cu atîta vitalitate, încît simțeai că acel flux vital se scurgea dinspre el spre tine. Fire extrem de neliniștită, plină de contradicții, de o mare sensibilitate, atent la miracolul naturii, cu un spirit de observație foarte ascuțit, capabil să facă cele mai neașteptate conexiuni, cu o putere de comunicare prin fire nevăzute care te încarcă spre a-ți da un ordinii, al rigorii și al studierii elementelor geometrice care erau susținute de un cromatism viu: o lume complet necunoscută pentru mine. Mirarea m-a copleșit, simțeam că trebuie să o iau de la început, știam că în acest lăcaș de cultură se întîmplă ceva și acel ceva avea să se definească nu peste mult timp, prin constituirea grupului *Sigma 1*.

Ar fi greu de relatat cum decurgea o zi de lucru în cadrul grupului. Erau discuții aprinse, contradictorii, căci fiecare membru folosea cele mai convingătoare argumente pentru susținerea unor idei. Fiecare își prezenta schița sau macheta la care lucrase. Discuțiile erau axate pe analiza celor mai bune soluții. Ideile inițiale erau completate, transfigurate pînă la transformarea lor totală. Emulația de idei, identificată cu rezultatul unei activități colective, a fost perioada cea mai fertilă a grupului *Sigma*. În această mică parte din universul formelor pe care Bertalan le folosea ca elemente de cercetare. Pentru el totul era un mister.

În alte seri alternam cu plimbări pe malul Begheului, urmărind în apusul soarelui zborul în stol al lăstunilor de baltă; ne fascinau prin cinetismul lor, al acelei mase vii care își schimbă în permanență forma. Vedeam în natură toată lumea de forme în care noi operam: linii, traiectorii, puncte, pete, mișcare, cădere, înălțare, toate aceste noțiuni se transformau în noi și noi proiecte, făceau parte din universul spiritual în care ne mișcam.

Datorită unor condiții de fapt, grupul se restrînge. Membrii rămași își caută o expresie proprie, dar care îi mai unește prin preocupări în aceeași zonă artistică. Eu rămîn partener de lucru cu Flondor, cu care am colaborat foarte bine. Realizînd mai multe filme, acea lentoare, acel calm care inspiră



Doru Tulcan,
Desprindere,
Taking off,
1983

impuls pînă la sacrificiu pentru profesie - acesta este, în amintirea mea, profesorul Bertalan.

A urmat perioada Institutului de arte, în care atmosfera grizată a unui academism depășit a fost contracarată de vitalitatea și îndrăzneala unor studenți care, ulterior, vor deveni personalități ale artei românești. În aceeași perioadă, la Timișoara se înființa *Grupul 111*, format din Cotoșman, Bertalan și Flondor. Reîntoarcerea pe băncile școlii, dar în altă postură decît cea de elev, mi-a creat emoții extrem de mari. Din primele clipe m-am simțit din nou elev. Școala era complet schimbată, lumea formelor în care am studiat eu era înlocuită cu un univers al atmosferă ne-am conceput un program pe care am încercat să-l respectăm, el fiind în același timp și un concept existențial. Programul pedagogic, conceperea programelor de învățămînt artistic aveau ca reper școala Bauhaus și analiza a zeci de programe ale diferitelor școli de artă din Europa.

Bertalan invita tot grupul în casa lui de pe strada Chopin nr. 1. Spațiul în care locuia era parcă bîntuit de fantasme benefice sau malefice. Acest spațiu, pentru mine, a însemnat natură: pietre, plante, schițe, mormoloci de broască, varză creață, conopidă, bețe multicolore, fasole, floarea soarelui, gîndaci, libelule, structuri spațiale - o încredere în forța de gîndire a partenerului ne-a făcut să rămînem mai mult timp împreună.

Lucrările realizate ulterior sînt rezultatul acestei școli care mi-a format un sistem de gîndire, un crez și o deschidere pentru ceea ce înseamnă natură și frămîntare în domeniul nostru de exprimare. Desenul, pictura, gravura, serigrafia, fotografia, filmul sînt zone care se interferează în activitatea mea artistică. Sînt mijloace în care fiecare idee își găsește modul cel mai adecvat de exprimare. Probabil că această libertate am obținut-o la școala grupului *Sigma*.

Doru Tulcan

https://biblioteca-digitala.ro

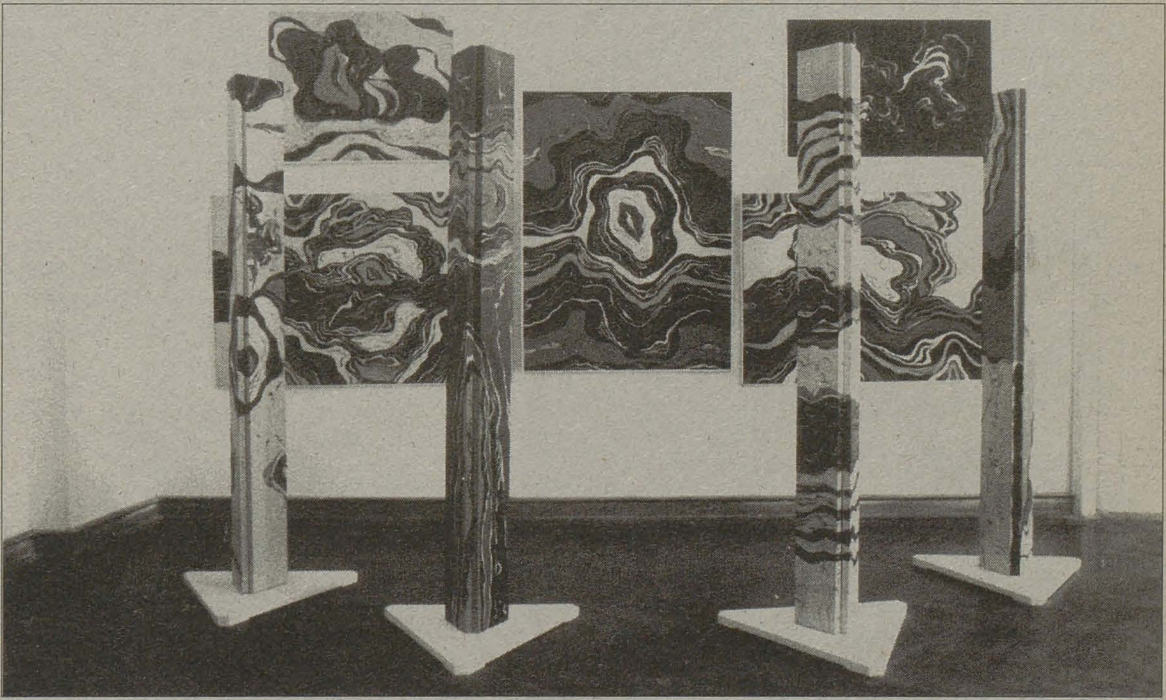
utopia

Această expoziţie, realizată la doi ani după evenimentele care, debutînd tot la Timişoara, au atras şi România în caruselul schimbărilor, mi se pare de mai multe ori exemplară. Întîi de toate, naşterea ei poate să apară ca foarte lentă, avînd în vedere faptul că referirile se făceau la un material deja clasat. Faptul dovedeşte, cred eu, o criză de eficienţă care debilitează profilul profesional şi moral al istoriografiei de artă româneşti. Conştiinţa istorică şi cea critică nu şi-au acordat aici suficient parametrii, în aşa fel încît să se poată lucra cu ideea că timpul istoriei se construieşte prin timpul prezent. Paradoxal însă, studiile de referinţă dedicate şcolii timişorene rămîn cele elaborate în contemporaneitatea fenomenului (Gheorghe Vida, Andrei Pintilie), catalogul expoziţiei nefăcînd altceva decît să le antologheze, alături de un compendiu al aducerilor aminte semnate de eroii acelor fapte îndepărtate.

În al doilea rînd, nu cred să existe un moment socio-politic mai semnificativ contrastant cu ideile promovate în cultura deceniilor şapte şi opt, decît cel pe care îl trăim. cubismului şi constructivismului, onirismul, teatrul absurd, filmele Nouvelle Vague şi cluburile de jazz, totul se amesteca într-o agitaţie recuperatoare, menită să compenseze îngheţul postbelic, dar şi anumite ignoranţe provinciale, moştenite din perioada interbelică. România inteligentă părea hotărîtă în acea perioadă să asimileze experienţele lumii libere, fără complexe de mimetism şi, aş zice, chiar fără disperarea provinciei. Conştiinţa de sine a unei ţări civilizate nu era încă deteriorată, în pofida terorii din perioada instaurării/consolidării comunismului de tip bolşevic. În acelaşi timp, relativ unită în faţa "pericolului roşu", Europa de vest părea aptă la acea oră să ofere modele stabile, credibile. Sistemul "blocurilor" a avut avantaje pe care le apreciem de abia acum, într-o perioadă cînd modelul dominant este isteria intoleranţei.

Pentru Timişoara, oraş multi-etnic, născut la interferenţa culturilor şi imperiilor, scutit de maniheismul naţionalist şi respingînd o atmosferă de provincie luminată, fără nostalgia centrului dar şi fără trufii periferice, modelul avangardei istorice era la îndemînă. Principii ca: internaţionalismul, egalitarismul sub semnul valorii, arta - produs social, funcţionalismul - punte între ontologic şi axiologic, aceste repere ale unei perioade cînd utopia marxistă alimenta experimentul cultural reapar, după decenii, în lumea socia-

Ciprian Radovan



"*Constructivismul este o metaforă a raţionalităţii lumii*", scria entuziast un critic german, cu prilejul Bienalei de la Nürnberg (1969). Iraţionalitatea pare azi a fi singura măsură adevărată ce se poate aplica evenimentelor, iar oscilaţia între extreme atît de categorice probează lipsa de stabilitate a unei lumi care îşi contrazice cu indiferenţă propriile valori.

În sfîrşit, această iniţiativă muzeografică, itinerată la Timişoara şi Bucureşti, în aşteptarea unei şanse internaţionale, oferă cîteva date pentru statutul avangardei, atît la nivelul conceptului cît şi la cel al condiţiilor concrete din acest spaţiu geo-cultural şi politic.

O anumită frenezie retrospectivă caracterizează descrierea anilor '60, filtrată prin subiectivitatea memorialisticii. Diferenţa între imaginea oficială a unei Românii prizoniere în ambiguităţile epocii (post)staliniste şi existenţa paralelă a tinerilor intelectuali ai vremii este năucitoare. Structuralismul şi Noul Roman, cinetismul, abstracţia lirică, experienţa

lismului real, unde sînt tolerate doar pentru a putea fi anihilate lent. Grupările *111*, respectiv *Sigma* activează teoretic între 1966 şi 1980, dar această activitate trebuie înţeleasă ca un continuum subteran, cu manifestări publice punctuale, chiar dacă unanim apreciate. Radianţa constantă a avut-o intereferenţa creaţie-pedagogie, practicată după principiile unui Neo-Bauhaus, la Liceul de artă din localitate. Dinamica acestui program de creativitate, aşezat sub pretextul design-ului şi al cercetării bionice, a fost torpilată cu subtilitate, pînă la sucombare. Între dreapta nazistă care suprima brusc experienţa Weimar/Dessau şi dreapta comunistă care proceda prin învăluire cu experimentul timişorean, diferenţa e doar de tactică, nu şi de principii.

Nu trebuie să se înţeleagă de aici că avangarda timişoreană a avut un caracter de disidenţă. Dimpotrivă, ea a dovedit că înţelegea semnificaţia conflictului experiment-tradiţie/cultură-putere şi a căutat o acomodare la datele realităţii, pe cel puţin două căi: politica de grup şi programul

https://biblioteca-digitala.ro

educaţional. Fragilitatea avangardei - corp străin în raport cu omogenitatea relativă a conglomeratului socio-cultural "de bază" - duce la aplicarea tacticii numerice: o grupare artistică are avantajul anonimatului colectiv, al unei minime unanimităţi principiale, al diviziunii răspunderii şi efortului. Ideea de grup e utilă deopotrivă în atac şi în apărare. Anexarea unei zone pedagogice la activitatea fundamentală presupune, pe de o parte, lărgirea ariei experimentale (elevii care execută teme date ajungînd ei înşişi la rezultatele utile proiectului), pe de alta furnizează un public de perspectivă ideilor deocamdată inacceptabile.

Dacă socialismul din România nu ar fi fost real (adică despotic) ci realist, experimentul *111/Sigma*, cel puţin prin latura sa educaţională, putea fi exploatat cu certe avantaje, fără a tulbura principiile ideologice ale sistemului. Avangarda exprimată de aceste grupări a fost o avangardă bună, afirmativă, constructivă (nu doar constructivistă). Contrar avangardelor dure, ea practica un reformism neviolent, aspirînd chiar către un pact social menit să procure fondurile necesare unor proiecte ambiţioase de mobilare urbană (*Turn informaţional* - 1970, panouri murale, construcţii ambientale).

Ruptura nu s-a produs la nivelul teoretic ci la cel concret al limbajelor. Aceasta e, de altfel, drama tuturor avangardelor: lansează în textele programatice promisiuni pe care, din fericire, le contrazic în textul creator. Opţiunea pentru medii de exprimare neasimilate în România şi neconcordante cu un tip de cultură tradiţionalist, predominant aici, a dus la izolare şi suspiciune. Instalaţia, filmul, fotografia, proiecţiile simultane, happening-ul au blocat accesul către acceptarea mai largă.

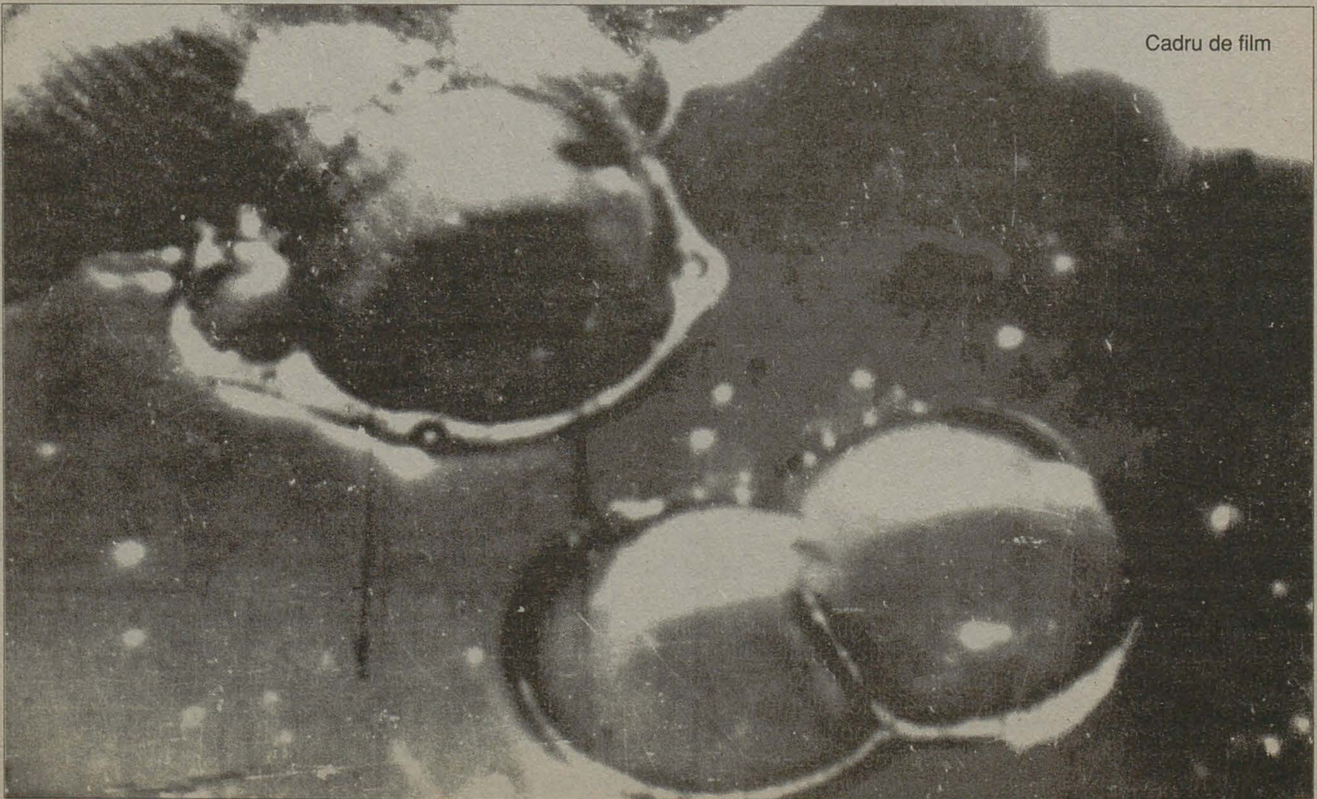
Expoziţia înfăţişează, într-o vecinătate benignă, pe artiştii grupaţi în *111/Sigma* şi pe colegii lor de generaţie (Petru Jecza, Gabriel Kazinczy, Romul Nuţiu, Ciprian Radovan etc.) care, aceştia, au optat pentru mediile tradiţionale (pictură, sculptură, grafică), realizînd o postavangardă gestualistă, constructivistă etc., al cărei caracter de fundal nu a scăpat celor în cauză. Se poate spune deci că Timişoara a cunoscut în epoca amintită o opoziţie stratificată faţă de principiile realismului mai mult sau mai puţin socialist. Între straturi au existat cel puţin conflicte de principiu. Cîştigul de prestigiu a fost al inter-mediei, al experimentului efemer, cîştigul de moment a rămas al obiectelor care prin tradiţie aveau o valoare de schimb, fiind remunerabile şi remunerante.

Tehnica grupului implică şi soluţiile de salvare individuală. Aici intră în discuţie relaţia cu natura, care pentru *111/Sigma* a constituit în permanenţă o cale de cunoaştere simultană/interferentă cu cea a studiului constructiv-cinetic. De la geometrie la bionică, de la pitagoreism la orfism, de la organismul social la contopirea individului cu natura, de la raţiune la mistică, de la anonimatul avangardei la imaginea consacrată a artistului. Acesta e drumul (regresiv/progresiv) pe care îl parcurg membrii avangardei timişorene, fiecare în felul său. E, în fond, drumul intelectualităţii europene care, de la agitaţia social-politică a stîngii, a pendulat spre dreapta, către individualism şi mitologie.

Desigur, între demonismul panteist al lui Bertalan şi ortodoxismul panteist al lui Flondor există deosebiri de nuanţă. Dar mobilul purist al avangardei - adică rediscutarea morfologiei creaţiei de pe principii autoreferenţiale - dispare într-un halou teologic. Rămîne atitudinea corozivă a lui Cotoşman, Diet Sayler, Paul Neagu (ultimii doi evoluînd doar o vreme în mediul timişorean), care duce mai departe, chiar în depărtarea fizică a emigraţiei, principiile cercetărilor de început. Ar fi aceasta încă o confirmare a unei incompatibilităţi între tipologia spirituală românească (emolientă şi reducătoare de asperităţi) şi tipologiile avangardei.

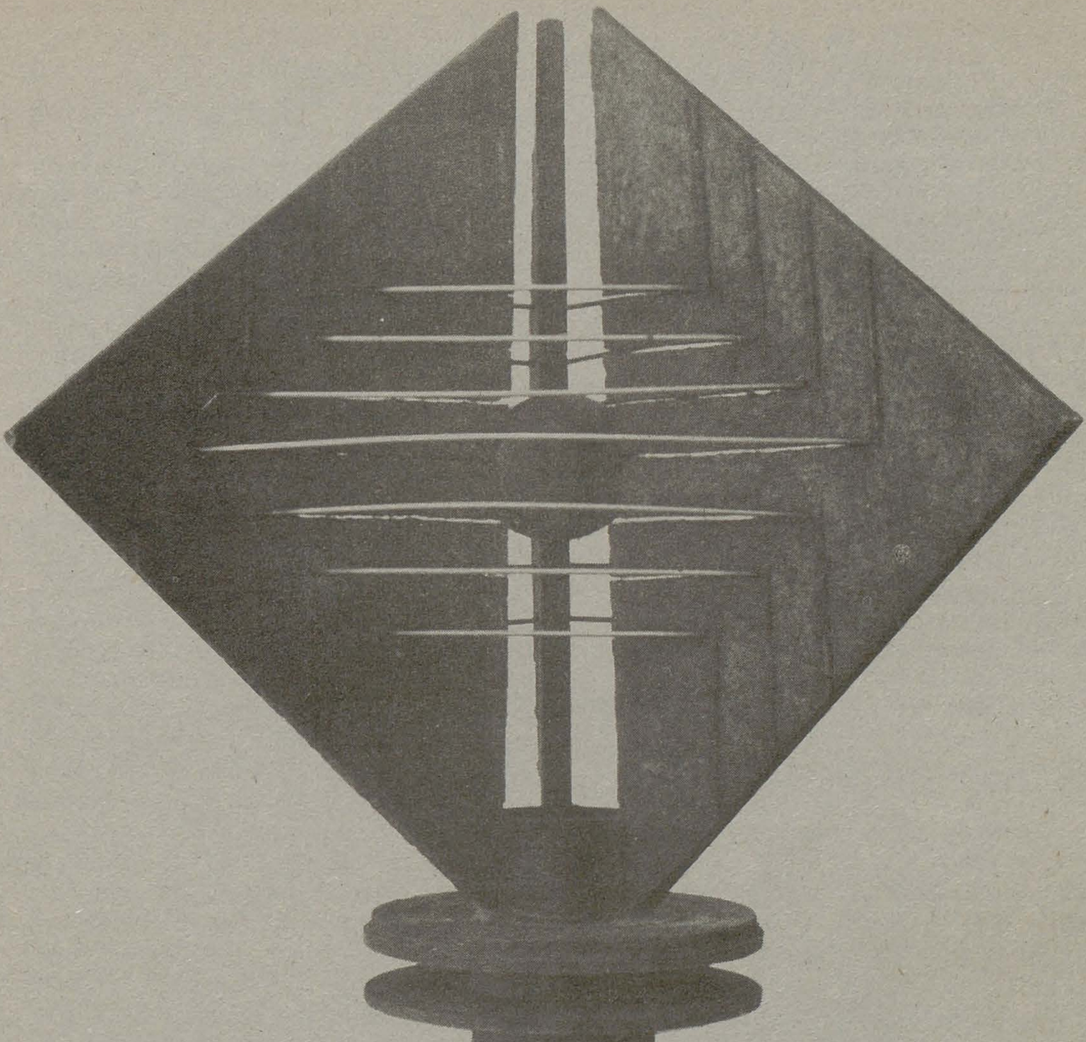
Scriind despre "izolarea imensă în care trăiesc şi trăim", ca premisă a concentrării dezinteresate şi neconjuncturale asupra artei, Bertalan (plecat şi el din ţară într-un tîrziu) sintetizează dilema unei generaţii, care poate deveni dilema unei întregi culturi: descoperirea identităţii se face prin identificare cu sau prin izolare de utopia europeană? Dar este izolarea posibilă - nu doar în faţa realităţii, chiar şi în faţa utopiei?

Călin Dan



Cadru de film

https://biblioteca-digitala.ro



Petru Iecza, 1969

Die europäische Utopie

Zwei Jahre nachdem Timişoara jene Ereignisse augsgelöst hatte, die manche Menschen Revolution nannten und die zum Sturz des rumänischen Diktators Ceauşescu fürhrten, blickte diese Stadt auf ein künstlerisches Phänomen zurück, das etwa zwanzig Jahre lang ständig dem totalitären Kulturprogramm widersprochen hatte. Eine 128 Arbeiten von 18 Künstlern umfassende Retrospektive präsentierte und dokumentierte, was in Rumänien im Bereich der Kinetik, der Op-Art, des Ambiente, der Performance, des Film - und Fotoexperiments und nicht zuletzt der Kunsterziehung wider das Gebot totalitärer Herrschaft möglich war. Die während des ersten Quartals dieses Jahres in Timişoara und Bukarest gezeigte Ausstellung wird zu Recht als eines der wichtigsten Kulturereignisse nach der Wende betrachtet, denn was 1960 im Zeichen einer originellen und erfrischenden Rezeption des Konstruktivismus als Avantgarde begonnen hatte und um 1980 als lebende Kunstlegende endete, war ein in diesen Breiten eher seltenes Beispiel für konsequente, programmatische Gruppenaktivität. Zugleich wurde erkennbar, inwieweit künstlerische Abweichlertum einerseits versucht und andererseits toleriert wurde. "Kreativität und europäischer Synchronismus" lautete der Titel dieser Schau und bezeichnete damit wohl auch das zeitweilig erreichte Ziel der Künstlerbewegung aus Timişoara. Aber auch die Frage nach dem utopischen Charakter dieses "europäischen Synchronismus" drängte sich auf.

Der Unterschied zwischen dem offiziellen Image der poststalinistischen rumänischen Kultur der sechziger Jahre und der parallelen Existenz der jungen Intelligenzija jener Zeit ist geradezu verblüffend. An der Fassade fanden verkrampfte Lockerungsübungen eines ungelenken Propagandapparats statt, währed dahinter der rekuperative Aktivismus einer intellektuellen Szene brodelte, die aufzuholen trachtete, was man einerseits wegen der Isolation während des kalten Krieges, andererseits aus Gründen einer gewissen provinziellen, ortsspezifischen Ignoranz versäumt hatte: Strukturalismus und nouveau roman, lyrische Abstraktion, absurdes Theater, Rezeption von Kubismus, Jazz Clubs und nouvelle vague. Man schien damals entschlossen, frei von Mimikry und Komplexen, die Erfahrungen der freien Welt zu assimilieren. Das intelligente Rumänien hatte sich das Selbstbewußtsein als Teil einer Kulturnation bewahren können, wie

https://biblioteca-digitala.ro

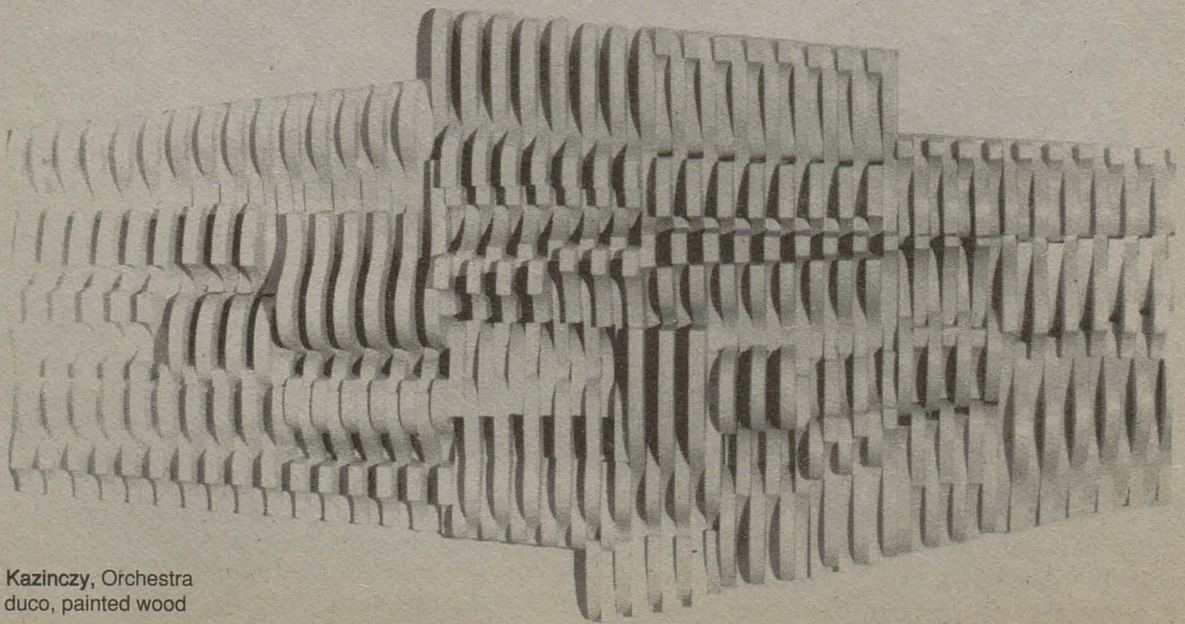
zum Trotz gegen den Terror der fünfziger Jahre, als der Kommunismus endgültig Fuß faßte. Im damaligen ideologischen Tauwetter erschien das angesichts der "roten Gefahr" vereinte Westeuropa den Osteuropäern noch verbindliche Modelle liefern zu können. Man möchte fast mit Nostalgie auf jene Periode der klar differenzierten Machtblöcke und ihrer präzis definierten Modelle zurückblicken, denn heute erscheint aus rumänischer Perspektive bloß das Modell der hysterischen Intoleranz zu dominieren.

Für Timişoara, einer multikulturellen Stadt, weit entfernt von nationalistischem Manichäismus, war das europäische Kulturmodell auch wegen seiner geografischen Lage im Westen des Landes besonders nahe. Als Sinnbild einer aufgeklärten Provinz, frei sowohl von zentralistischen Ambitionen als auch von den Komplexen der Peripherie, bot diese Stadt ihren künstlerkreisen den Zugriff auf die internationalen Prinzipien der historischen Avangarde geradezu an. Einige dieser Prinzipien, wie zum Beispiel das des Egalitarismus als Gütezeichen, der Kunst als gesellschaftliches Produkt oder des Funktionalismus als Vermittler zwischen Ontologie und Axiologie, rührten aus einer Zeit her, als die marxistische Utopie noch kulturelle Experimente zu generieren vermochte. Nun traten sie in der rumänischen Welt des real existiereden Sozialismus erneut in Ercheinung. Sie wurden anfangs scheinbar toleriert, um dann aber allmählich unterdrückt zu werden. Vorher waren jedoch unter ihrem Zeichen die Künstlergruppen "111" ("eins-eins-eins") und "Sigma" entstanden. Von 1966 bis 1980 lieferten sie durch gelegentliche öffentliche Auftritte immer wieder den Beweis einer eher halboffiziellen Aktivität und Kreativität. In einem Aspekt gelang es den konstruktivistischen Gruppen, ihr Programm nicht nur gelegentlich, sondern kontinuierlich durchzusetzen, und zwar im Zwischengebiet von Kunst und Erziehung. Denn einige der Gruppenmitglieder unterrichteten an der Temeswarer Kunstschule, die unter ihrem Einfluß Bauhaus-Tendenzen weiterzuführen trachtete. Design unter dem Vorzeichen der Bionik bildete die Achse ihres kunstpädagogischen Programms mit einer deutlichen Ausstrahlung in die Kulturszene.

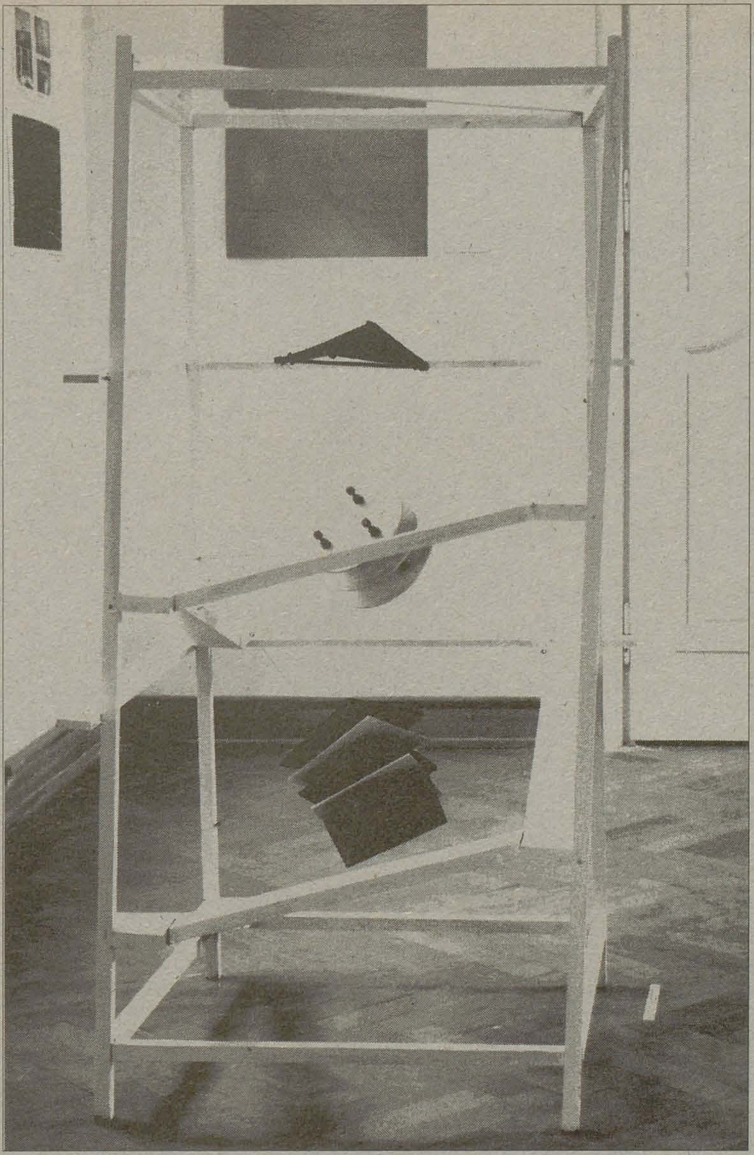
Wie jede Initiative mit Eigendynamik, die sich der zentralistischen Staatskontrolle entzog, wurde auch das künstlerische und kunstpädagogische Experiment aus Timişoara schiließlich erstickt. Es war ein langsames Abwürgen, im Unterschied zum plötzlichen Eingreifen der Nazis im Falle des Dessauer Bauhauses, ein Unterschied nicht im Inhalt, sondern bloß in der Taktik.

Trotz der schließlichen Underdrückung durch das Ceauşescu - Regime kann die Avantgarde aus Timişoara nicht zur Dissidenz gerechnet werden. Sie versuchte den direkten Konflikt zwischen Experiment und Tradition einerseits sowie zwischen Kultur un Macht anderseits durch eine der politischen Wirklichkeit angepaßte Strategie zu umgehen: es war die Strategie des kreativen Kollektivs, ein dem System scheinbar entsprechender Deckmantel, und die Behauptung eines erzieherischen Programms mit eindeutig fortchrittlichem Charakter. Die Ausweitung der Gruppenkreativität um das pädagogische Wirkungsfeld führte sowoh zu einer Bereicherung der experimentellen Skala als auch zur Schaffung künftiger Anhänger für die damals nur begrenzt akzeptierten Ideen von "111" und "Sigma".

Wäre der Sozialismus in Rumänien nicht real existent - also despotisch -, sondern realistisch gewesen, hätte er das Projekt "111" und "Sigma" zumindest in seiner erzieherischen Hypostase ausnützen können, ohne damit der ideologie des Systems direkt zu widersprechen. Die beiden Künstlergruppen aus Timişoara vertraten eine affirmative und konstruktive Avantgarde, mit dem Ideal der gewaltlosen Reformem. Sie strebten eine Art Gesellschaftsvertrag an, der ihnen die Mittel sichern sollte für die Verwirklichung ihrer ambitiösen Projekte im Rahmen der städtebaulichen Gestaltung: Nicht nur Wandbilder und bauliche Eingriffe im architektonischen Ambiente waren geplant, sondern sogar ein "Turm der Information" (1970) als Symbol und Knotenpunkt freier intermedialer Kommunikation - also genau dessen, was das Regime am wenigsten akzeptierte. Der Bruch mit dem Regime fand nicht im programmatischen Bereich statt, sondern in jenem der konkreten Austrucksmittel. Die Entscheidung für dazumal völlig unorthodoxe, der Staatskunst gänzlich fremde Gattungen der bildenden Kunst führte erst zum Mißtrauen seitens der kontrollierten Öffentlichkeit, dann zur Isolation der Künstler. Installation, experimentelle Filmstreifen und Fotografien, Simultanprojektionen, Happenings waren dem ofiiziellen Kunstbetrieb ein Dorn im Auge und folglich ein Grund, die



Gabriel Kazinczy, Orchestra
lemn şi duco, painted wood



Sigma

Rezeption des Phänomens "Sigma" zu blockieren.

Die Ausstellung blickt zurück auf das, was trotz Hindernissen im Timişoara der sechziger und siebziger Jahre an künstlerischer Opposition gegen den verordneten mehr oder weniger sozialistischen Realismus geleistet weden konnte. Dokumentiert sind die intermedialen Experimente genauso wie die Versuche, eine Naturbeziehung für die künstlerische Erfahrung nutzbar zu machen und damit die konstruktivistischen und kinetischen Studien zu ergänzen. Der Weg wird nachvollziehbar, den Roman Cotoşman, Ştefan Bertalan, Constantin Flondor, Doru Tulcan, Elisei Rusu, Ion Gaita, Lucian Codreanu von Gruppenmitgliedern zu proflierten Eunzelpersönlichkeiten zurückgelegt haben. Die Stationen fürhrten von der Geometrie zur Bionik, von pythagoräischer Weltanschauung zum Orphismus, von der organizistischen Geselchaftsauffassung zur Harmonisierung von Individuum und natürlicher Umwelt und schiließlich von der Anonymität der Avantgarde zum konsekrierten Image der einzelnen Künstlerpersönlichkeit. Stationen auf einem Weg den jeder einzelne auf eigene Weise zurücklegte. Er führte auch von der Vernunft zur Mystik: im Falle eines Ştefan Bertalan zu einem dämonisch geprägten und bei Constantin Flondor zu einem christlich orthodoxen Pantheismus. Auf diese Weise verschwand das puristische Grundmotiv der Avantgarde, und zwar die immer wieder neu begonnene Diskussion der eigenen künstlerischen Ausdrucksformen, in einer theologischen Aura.

Die aufgeklärte Provinz Timişoara wiederholte somit den Weg der gesamten europäischen Intellektualität, von der gesellschaftlich-politischen Implikation zum Individualismus und zur Mythologie. Es ist auch ein Weg in die individuelle Isolation, und dem Beobachter der rumänischen Kultur drängt sich die Frage auf: ist die rumänische Mentalität durch ihre beschwichtigenden und Widerstände vermeidenden Äußerungen mit der entschiedenen und angriffslustigen Haltung der Avantgarde auf längere Sicht unvereinbar? Wenn Ştefan Bertalan über die "riesige Isolation in der ich lebe und in der wir leben"schreibt, und damit die Voraussetzung für ein unvoreingenommenes, konjunkturfreies Kunstverständnis meint, so wird das Dilemma seiner Generation offenbar. Es kann zum Dilemma einer ganzen Kultur werden: Findet man seine Identität durch Identifizierung mit oder Isolerung von der europäischen Utopie? Und ist Solierung/ Abkapselung überhaupt vorstellbar, wenn es sich nicht um die Realität, sondern um die Utopie handelt?

(Aus dem Rumänischen von **H.H. Gruenwald**)

Călin Dan

https://biblioteca-digitala.ro

The artistic movement in Timişoara during the 60s and 70s. Chronology

1963-1967 "Constructivism as a Study"; Ştefan Bertalan and Constantin Flondor are studying texts from Klee, Kandinsky, Vasarely, Schoeffer; geometrical studies and rythmical arrangements after drafts of landscape. Bertalan draws after Picasso and Léger, Flondor after El Greco and Matisse.

1963 After a trip to Paris, Roman Cotoşman shows his interest in Constructivism and the Bauhaus, in Mondrian and Malevici, in the experiments of the group *Recherches d'Art Visuel*; talks with Bertalan, Flondor and Ciprian Radovan on the deadlock of modern art; Cotoşman works some constructivist monotypes.

Personal exhibition C. Radovan (Timişoara)

1966 Cotoşman exhibits his first abstract work: *Visual Projections 1 and 2.*

Group *111* is founded (Cotoşman - Bertalan - Flondor).

The members of the group attend the lectures on bionics held by professor Eduard Pamfil.

1967-1968 Bertalan exhibits spatial structures made of nylon or cotton fibres (in the annual Salons in Timişoara).

The direct contact with the foreign contemporany art by means of exhibitions organized in Bucharest (Vedova, Santomas, Afro, Castellani, Capogrossi, Novelli, Biasi, Alviani; *Drawing and French Watercolour from Chagall to Vasarely; The Ecole de Paris* - Soulages Hartung, Manessier, etc)

Personal exhibition C. Radovan (Bucharest, Apollo Gallery)

Personal exhibition R. Cotoşman, *Projects of Kynetic Art* (Bucharest, the House of Journalists)

Personal exhibition C. Flondor (Timişoara)

Personal exhibition Viorel Toma (Cluj)

Exhibition *111* plus Diet Sayler and Molnar Zoltan (Bucharest, Kalinderu Hall)

111 participates in the Triennial of Decorative Arts (Milan)

Romul Nuţiu, Petru Iecza, C. Radovan, Victor Gaga - group exhibition (Torino)

Personal exhibition Paul Neagu (Bucharest, Amphora Gallery)

Personal exhibition Gabriel Popa (Timişoara)

1969 Exhibition Horia Damian, Mathieu, Zao-Wu-Ki, Ubac, Istrati, Natalia Dumitrescu, Hartung, Vasarely, a.s.o (Bucharest, National Museum of Art)

The Disappearance and Reappearance of the Image - exhibition of American art - Bucharest (Gorky, Pollock, Rauschenberg, Barnett Newmann, Morris Louis, Frank Stella, Warhol, Lichtenstein, Jasper Johns a.s.o.)

111 participates in the Constructivist Biennial in Nürnberg alongside with Pavel Ilie and Mihai Rusu.

Exhibition of 111 in Oslo ("Sonjy Kenge" Gallery)

R. Cotoşman leaves Romania, and establishes himself in the U.S.A.

1969-1970 The exhibiton *26 artists from Timişoara* in Novi Sad - Jugoslavia (Bertalan, Flondor, Iecza, Gabriel Kazinczy, Nuţiu, Radovan a.s.o)

Personal exhibitions Paul Neagu (Hamburg, Edinburgh, Los Angeles, Paris, Viena)

1970 Group *Sigma* is born (constructivism, kynetic art, happening, photography, film, pedagogy): Bertalan, Flondor, Doru Tulcan, Ion Gaita, Sever Cheptea and the mathematician Lucian Codreanu. They achieve together the project for *The Informational Tower.*

Iecza, Kazinczy, Nuţiu and Popa participate in the exhibition *Painting-Object-Sculpture-Environment* (Timişoara).

1971 *Romanian Art Today*, Edinburgh (*Sigma* participates alongside with Horia Bernea, Ion Bitzan, Şerban Epure, Ilie Pavel , Ovidiu Maitec, Paul Neagu, Diet Sayler, Ion Pacea, Vladimir Şetran, Radu Stoica, Radu Dragomirescu)

R. Nuţiu exhibits on the occasion of a marketing meeting (Timişoara, "Bastion" Gallery)

Personal exhibition G. Kazinczy, *White Objects* (Timişoara)

Personal exhibition - Doina Almăşan Popa, *White reliefs* (Timişoara)

Sigma decorates the main hall of the House of Students in Timişoara (fibre structure).

1972 Personal exhibition G. Popa (Bucharest, "Apollo")

Personal exhibition P. Iecza (Wuppertal, Germany)

1973 Personal exhibition C. Radovan *Elements of Psycho Chromatic R. Environment* (Timişoara)

Doina Almăşan Popa, G. Popa, C. Radovan - *Painting-Object-Environment* (Bucharest, "Apollo")

Personal exhibition Z. Molnar (Timişoara)

Personal exhibition V. Toma (Timişoara)

Personal exhibition R. Nuţiu *Aesthetic Laboratory*

Personal exhibition P. Iecza (Bucharest and Hofgeismar, Germany)

Personal exhibition G. Kazinczy (Timişoara)

Exhibition Flondor-Tulcan, *Structures and Design* (Sibiu)

1974 The exhibition *Trends in the Art* (objects): Nuţiu, Kazinczy, Iecza, Popa, Radovan, Toma (Modena, Italy).

Sigma and V. Toma participate in the exhibition *Art and Energy* (Bucharest "The New Gallery")

Sigma exhibits *Pneumatic Structures* (Timişoara).

Sigma exhibits *The Informational Tower* at the exhibition *The Art and the Town* (Bucharest, "The New Gallery")

R. Nuţiu participates with three works from the cycle *Dynamic Universe* in an international exhibition (Manchester)

1977 Popa, Nuţiu, Toma, Kazinczy, Iecza and Luca participate in the exhibition *Kunst aus den Grazer Schwesterstadten* (Graz, Austria).

Personal exhibition Iecza (Berlin)

Flondor participates in the international exhibition *Photography as Used by Artists in the Eastern Countries* (Holland).

https://biblioteca-digitala.ro

1978 Separate participations of the members of *Group Sigma* together with Nuţiu, Kazinczy, Molnar, Toma, Iecza, Popa, Luca, Radovan, in the exhibition *Study 1* (Timişoara, "Bastion" Gallery)

Starting from this date Group Sigma is considered dissolved, its members keeping professional and friendly contacts but evolving independently on different ways of cration.

The synthesis of a debate

*What happened with **Sigma**, and generally speaking, with the spirituality in Timişoara, stands for an example of artistic quality and polemic attitude. In the sixties the synchronization with the new major trends of European art also implied a pedagogy of the break, a way of aggressing the comfort of the Romanian culture, through a methodological exigence, not a dogmatic one. **Sigma** might have been an exception within this culture, a historic break in an environemnt with different tendencies of development.* **(ARTa)**

CONSTANTIN FLONDOR In the sixties we felt a sort of restlessness, a need to regenerate the means of art in Romania. This was what kept us together in Group 111 and later in Sigma. We were preoccupied to establish an alphabet with the most intimate data of creativity, from which we could develop our research. The dissolution of the group became necessary when each artist felt the need to lay emphasis on the data of his individuality. If when we were younger we strived to conquer a certain authority, later, as the years went by, we realized that it was far more difficult to place oneself in the humble area of modesty, of withdrawal. What was really important in Sigma was the sense of solidarity, the moral position and the thirst for communication.

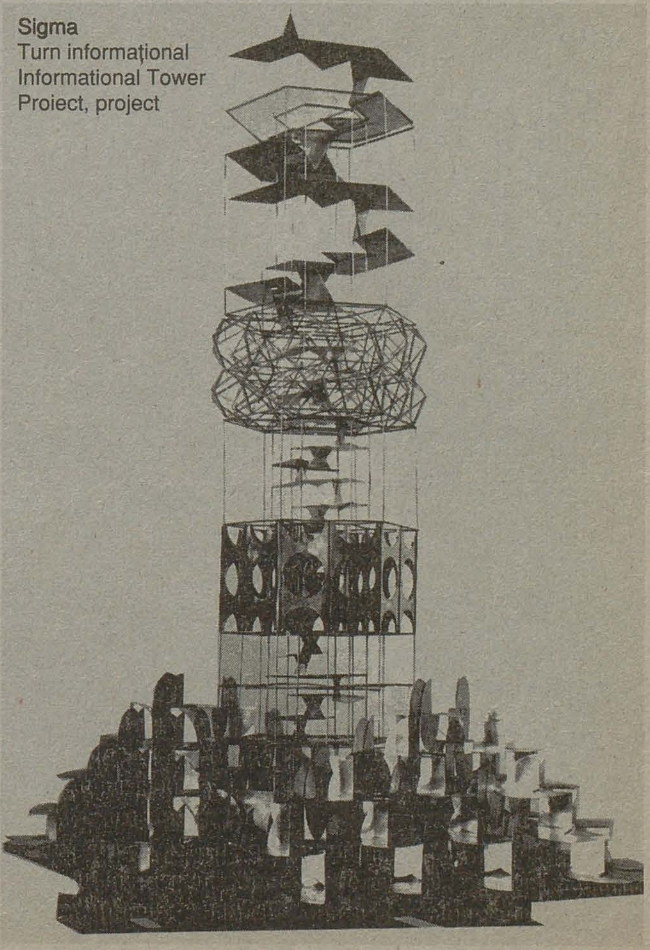
ŞTEFAN BERTALAN There were several cultural "roots" and artistic "swarms" which made up, in the sixties, the contemporary sense of beauty. Some of them belonged to a technicist tendency, relying on the idea of everlasting progress, of an endless thirst for knowledge. We resorted to the constructivism starting from the system of the Bauhaus. The Biennial in Nürnberg, in which we participated, was the apogee of constructivism and, at the same time, the beginning of its decay, all together with op-art and kynetic art. All these artists who, again, hold nature as a model - in a very large sense, including also that one created by man - seem to have a living future.

ROMAN COTOŞMAN Ever since the sixties we have wanted to have a point of view - of course, on our Romanian coordinates - in the general European context. Until then, the Romanian art had been primarily considered under its lyric aspect. Accordingly, we have wanted from the very beginning to emphasize the interest for a rational opening. We've meant to show that there also exists another direction in the Romanian art, besides its lyricism or perhaps parallel to it.

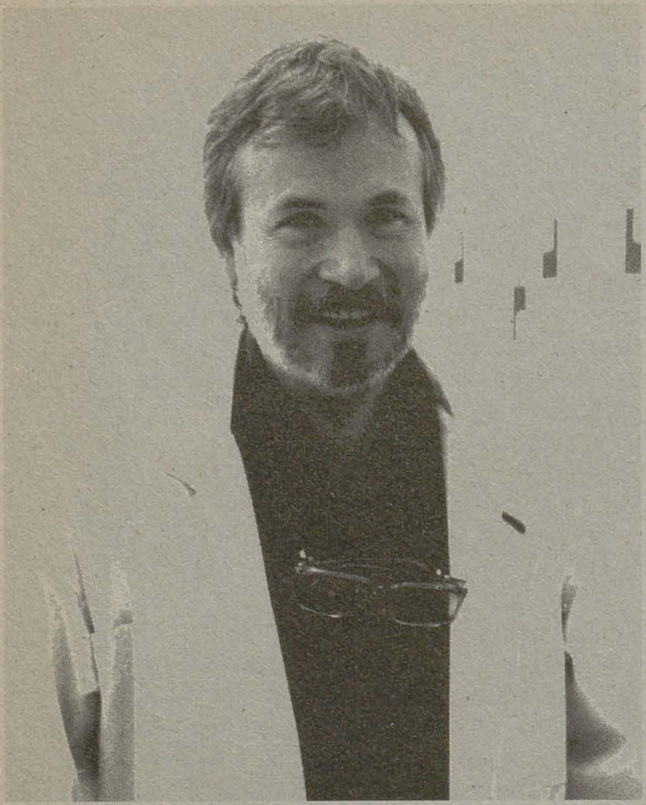
DORU TULCAN The challenge of ideas, identified with the result of a collective activity, was the richest period of *Sigma*. We settled a program that we tried to follow, because it was also an existential concept. We used to see around us, in nature, all sorts of forms with which we worked: lines, trajectories, dots, spots, movement, falling, rising. All these notions turned into ever new projects belonging to our spiritual universe. The works achieved later, after the dissolution of the group, are the result of this school which helped me to develop a system of thinking, a credo and an opening to what nature and torment mean in our field of expression.

CIPRIAN RADOVAN I think we shouldn't be affected that *Sigma* wasn't too much talked of, at the time. The things too much talked of were killed because they were diluted through translation. It was a good, healthy state with a certain glow of mystery. It worked positively and stood as a reference in the European culture of the last decades. What really matters is what goes beyond form and refers to the spiritual insertion: the mark which functions at all times. And this is the aspect that influenced on what happened with each of us in Timişoara.

(English version: Mihaela Mihălţianu)



Sigma
Turn informaţional
Informational Tower
Proiect, project



DIET SAYLER

de la arta concretă la basic art

Aşa-numitul "Occident de aur" n-a fost de la început chiar auriu pentru Diet Sayler, artist originar din România, care sosea la Nürnberg în 1973. El aducea cu sine - în cap şi în valiză - o artă pentru care, cel puţin pe atunci, în oraşul lui Dürer nu existau protagonişti şi nici susţinători. Pentru imaginile constructive ale lui Sayler - sisteme liniare deschise şi figurări geometrice consecvente - trebuia creat mai întîi un fundament al receptării, sarcină pe care artistul însuşi, în spirit de pionierat, avea să o ducă la îndeplinire: ca pictor, grafician şi sculptor, ca pedagog şi - nu în ultimul rînd - ca organizator de expoziţii. În acest fel el nu numai că a făcut cunoscută arta constructivistă la Nürnberg, dar a şi creat aici un important forum internaţional, dovedindu-se nu mai puţin eficace ca promotor decît ca artist. Mari expoziţii organizate în Germania şi în străinătate îi certifică acest rang, în timp ce opera sa îşi găseşte din ce în ce mai mulţi adepţi.

O etapă importantă începe în anul 1980, cu seria manifestărilor de artă concretă organizate de Sayler, prin care artistul se afirmă ca un competent curator de expoziţii. În total, zece ediţii *konkret* (ultima a avut loc în toamna anului 1990) propun publicului analize interesante şi multilaterale asupra artei constructive, prilejuind o dezbatere importantă, de o intensitate şi de o continuitate ce nu mai fuseseră cunoscute pînă atunci. În afară de faptul că Sayler a prezentat la Nürnberg artişti din lumea întreagă, una din trăsăturile distinctive ale forumului a fost aceea de a a arunca o privire instructivă şi concludentă în spatele "cortinei de fier". De pe podiumul artei, Sayler a făcut posibilă o deschidere spre Est, ceea ce pe plan politic avea să se petreacă mult mai tîrziu. Dar *konkret* a însemnat nu doar o serie de expoziţii captivante, ci mai mult decît atît, un prilej de analize teoretice, prin intermediul dezbaterilor cu public şi al prelegerilor.

În aceşti zece ani (1980-1990) teoria a jucat şi pentru opera lui Sayler un rol important. Prin tezele sale despre Basis Kunst el a stabilit un fundament logic pentru propria activitate de artist, dar şi pentru confraţii care erau animaţi de aceleaşi convingeri. Raţiunea de a fi a artei concret-constructiv-sistematice în anii '80 constă - aşa cum era formulată în manifestul său - în distanţarea netă faţă de predecesori şi în stabilirea unor ţeluri noi. Manifestul lui Sayler se opune intelectualismului, pledează pentru o abordare senzorială, luptă pentru deschidere, recunoaşte fascinaţia pe care o exercită materialitatea în sine. Lansarea conceptului de Basis Kunst era demult scadentă; pe de o parte, etichetele de "concret", "constructiv" sau "sistematic" sînt deja uzate istoric, iar pe de altă parte, ele sînt prea puţin adecvate pentru a denumi un fenomen artistic al anilor '80-'90, pe care Sayler îl caracteriza ca "echilibru între gîndire şi emotivitate".

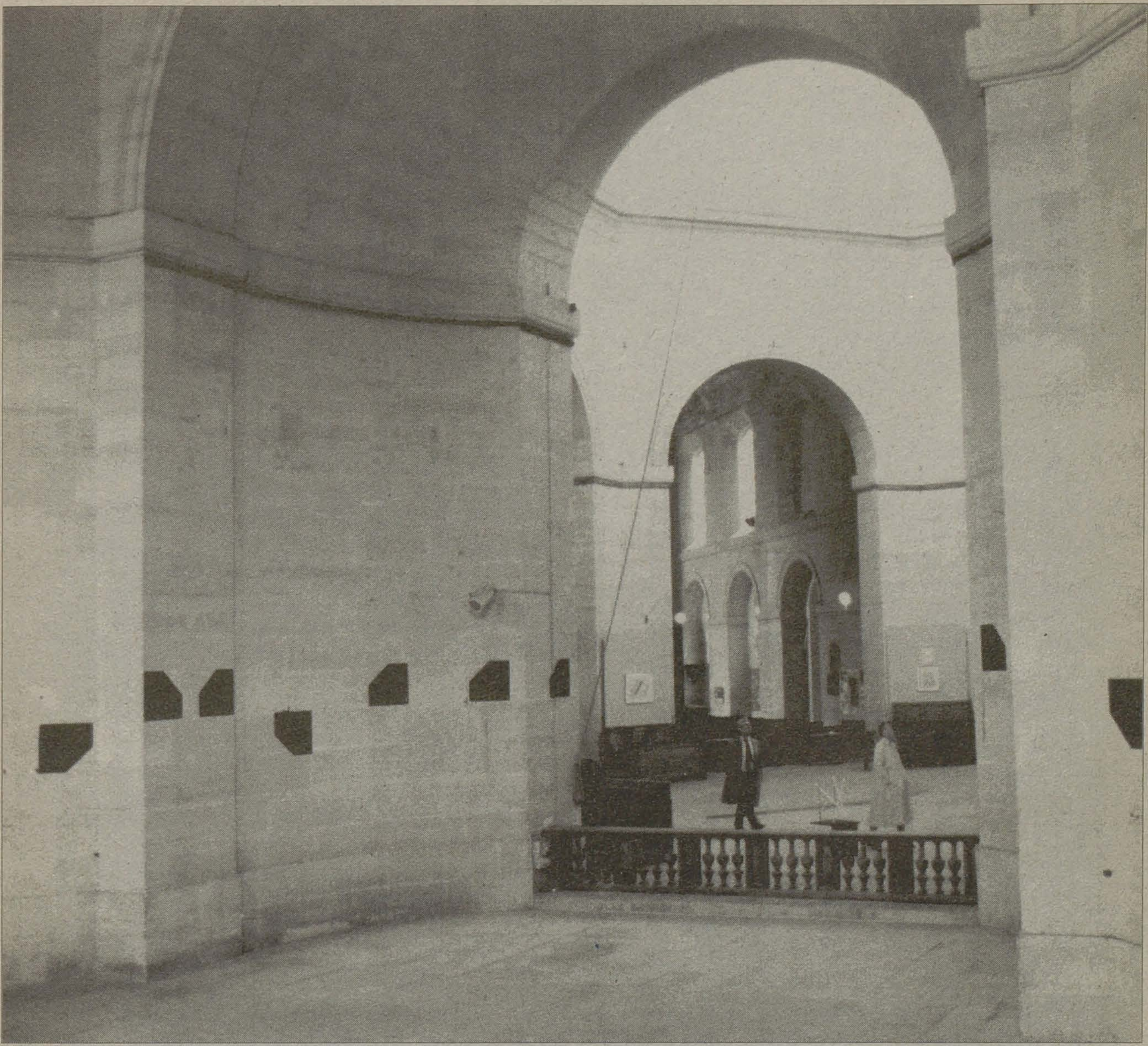
Nu e de mirare că după lansarea acestui manifest, Sayler a decis să se concentreze cu precădere asupra propriei sale arte: o bază solidă era deja pusă şi acum trebuia întregită cu opere care să o transforme într-o construcţie vitală. Spre sfîrşitul anilor '80 iau naştere, în paralel, colaje şi "monocolaje", instalaţii şi imagini pe tema hazardului. Comun acestei serii de lucrări este elementul geometric "Basis", dezvoltat prin întregire intuitivă. Aceste elemente în cădere liberă se grupează în constelaţii instabile, în instalaţiile sau ciclurile de lucrări aleatorii. În seria monocolajelor, elementul de bază apare în mijlocul imaginii, supunîndu-se unui canon, iar centrarea strictă reduce la minimum factorul compoziţional, ceea ce contează acum fiind dezvoltarea individuală a formelor, punerea în evidenţă a "eului".

Elementele "Basis" ale lui Sayler sînt departe de dogma constructivismului ortodox. Ele conduc la o concentrare asupra fundamentalului, ca atitudine vitală şi nu ca ideologie. Sistemul plastic se extinde prin cele mai diferite elemente, acestea reprezentînd accentuarea factorului senzorial. Caracterul material al pînzei sau al hîrtiei are propriul său rol; culoarea şi configurarea suprafeţei derivă din intuiţie; liniile în creion stabilesc accentele. Între raţionalitate şi afectivitate se dezvoltă un cîmp puternic de tensiuni. Contradicţiile se dispută pe hîrtie sau pe pînză, avînd ca rezultat, pe de o parte, nesperatele calităţi senzoriale provenite din geometrie, iar pe de alta, dezvoltarea intuiţiei într-o formă clară. Sayler se bizuie pe sistemul său, dar în acelaşi timp el încearcă să-l pună neîntrerupt sub semnul întrebării.

(Versiunea română - Ferencz Zsuzsanna)

Thomas Kliemann

https://biblioteca-digitala.ro



Instalaţie, Installation, Chapelle St. Louisde la Salpetrière, Paris, 1986

DIET SAYLER IN NÜRNBERG

Von der konkreten Kunst zur Basis Kunst

Der sogenannte Goldene Westen war für den aus Rumänien stammenden Künstler Diet Sayler, der 1973 nach Nürnberg kam, nicht von Anfang an golden. Er kam mit einer Kunst im Kopf und im Koffer, für die es, zumindest damals, in der Dürerstadt noch kaum Anhänger gab, geschweige denn Protagonisten. Für Saylers konstruktive Bilder, die offenen Liniesysteme und konsequent geometrischen Figurationen mußte erst ein Rezeptionsfundament geschaffen weden. Mit Pioniergeist leistete Sayler diese Arbeit: als Maler, Zeichner, Bildhauer, Lehrer und nicht zuletzt als Ausstellungsmacher. Er hat damit nicht nur die konstruktive Kunst in Nürnberg populär gemacht, sondern in der Stadt ein internationales und überregional beachtetes Forum geschaffen. Als Promotor ist er nicht minder erfolgreich denn als Künstler: Große Ausstellungen im In - und Ausland dokumentieren seinen Rang. Sein Werk findet immer mehr Fans.

Eine wichtige Phase begann 1980 mit der von Sayler organisierten Ausstellungsreihe "konkret". Der Künstler Sayler präsentierte sich damit als versierter Ausstellungsmacher. Insgesamt zehn "konkret" - Präsentationen (die vorerst letzte fand im Herbst 1990 statt) stellten der Öffentlichkeit interessante und sehr vielschichtige Auseinandersetzungen mit der konstruktiven Kunst vor, inszenierten einen wichtigen Diskurs, der in dieser Intensität und Kontinuität bislang noch nicht gefürhrt worden war. Sayler stellte Künstler aus aller Welt in Nürnberg vor. Das Besondere an dem Forum war unter anderem

https://biblioteca-digitala.ro

der aufschlußreiche Blick hinter den Eisernen Vorhang. Sayler ermöglichte auf dem Parkett der Kunst eine Öffnung nach Osten, die sich politisch erst viel später einstellen sollte. "Konkret" war jedoch nicht nur eine spannende Ausstellungsreihe, sondern bot darüberhinaus mittels Podiumsgesprächen und Vorträgen Gelegenheit zur theoretischen Auseinandersetzung.

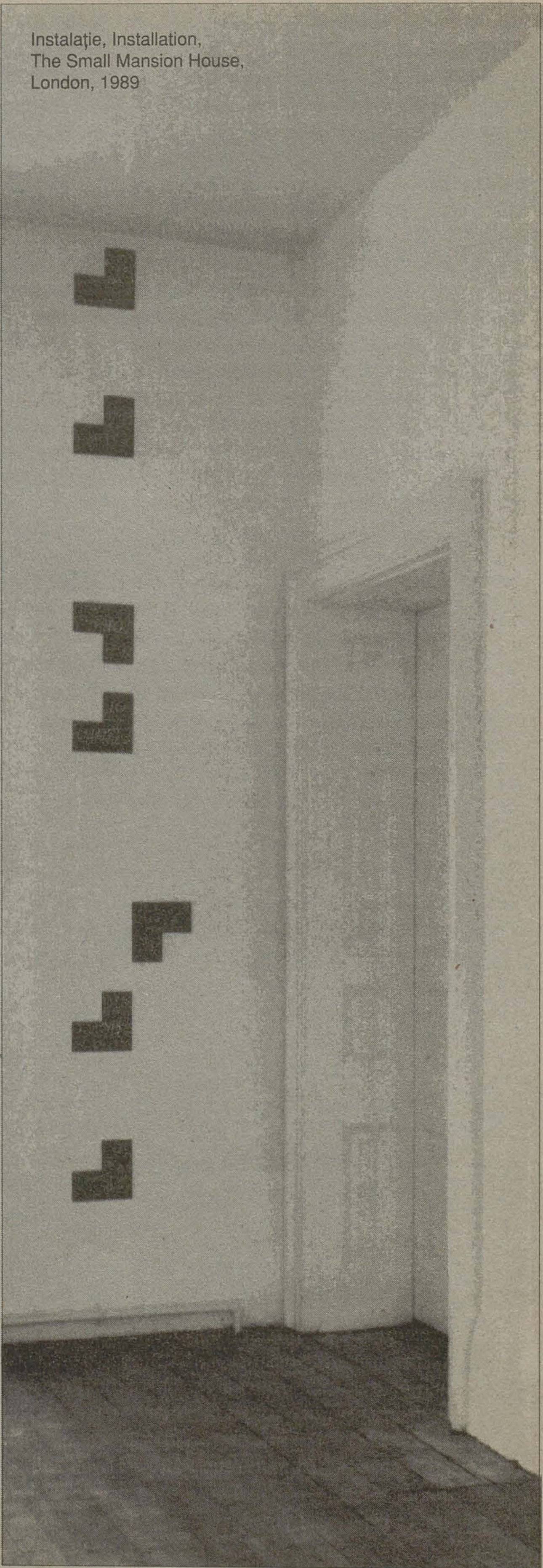
Auch für Saylers Werk spielte die Theorie in diesen zehn Jahren zwischen 1980 und 1990 eine wichtige Rolle. Mit seinen Thesen zur "Basis Kunst" legte er ein schlüssiges Fundament zu seiner bildnerischen Arbeit, aber auch der gleichgesinnter Künstler. Die Daseinsberechtigung der konkret-konstruktiven-systematischen Kunst der 80 er Jahre, so formulierte er in seinem Manifest, bestehe darin, daß sie sich klar von ihren Vorgängern distanziere und ihre Ziele neu bestimme. Saylers Manifest richtet sich gegen Kopflastigkeit, plädiert für einen sinnlichen Zugang, für die Rehabilitation von Intuition, Subjektivität und Ausdruck, kämpft für eine Öffnung, läßt die Faszination des individuell-Materialhaften zu. Der Schritt zur Einführung des Begriffes "Basis-Kunst" war langst fällig: Etiketten wie "konkret", "konstruktiv" oder "systematisch" sind einerseits historisch vorbelastet und taugen anderseits wohl kaum, um ein künstlerisches Phänomen der 80er und 90er Jahre zu benennen, das Sayler als "Gleichgewicht zwischen Denken und Empfinden" bezeichnet.

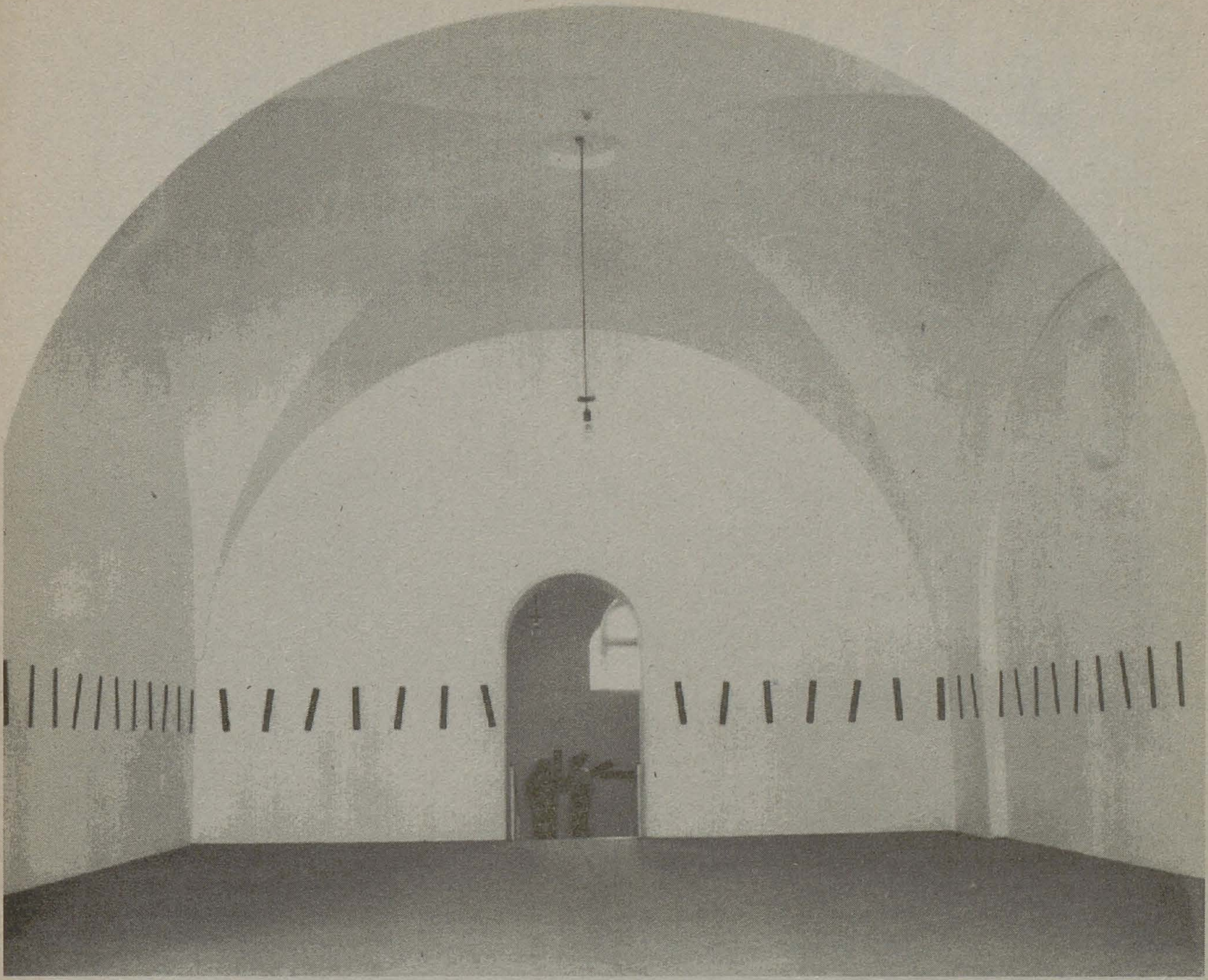
Es verwundert nicht, daß Sayler irgendwann nach diesem Manifest den Entschluß faßte, sich hauptsächlich auf seine Kunst zu konzentrieren: Das solide Fundament war gebaut, jetzt mußte es mit Bildern zu einem vitalen Gebäude ergänzt werden. Parallel entstehen seit Ende der 80er Jahre Collagen und Moncollagen, Installationen und Bilder zum Thema Zufall. Gemeinsam ist diesen Werkgruppen das geometrische, durch intuitive Ergänzung erweiterte Basiselement.

Dieses fällt im "freien Fall" oder fügt sich zu unstabilen Konstellationen im Rahmen der Zufalls-Installationen oder -Zyklen. In der Werkgruppe der Monocollagen erscheint das Basiselement in der Mitte des Bildes, unterwirft sich einem Kanon. Durch die strikte Zentrierung wird das Moment der Komposition auf ein Minimun reduziert. Was jetzt zählt ist die individuelle Formentwicklung, die deutliche Betonung des "ich".

Saylers Basiselemente sind weit von dem Dogma der orhodoxen Konstruktiven entfernt. Sie führen die Konzentration auf Fundamentales als Lebenshaltung vor, nicht als Ideologie. Das Bild-System wird mit den unterschiedlichsten Elementen erweitert. Da ist die Betonung sinnlicher Momente: Materialcharakter der Leinwand oder des Büttenpapiers spielen eine Rolle, Farbe und Flächengestalt entspringen der Intuition, Bleistiftlinien setzen Akzente. Zwischen Rationalität und Affektivität entwickelt sich ein intensives Spannungsfeld. Widersprüche werden auf dem Papier oder der Leinwand diskutiert - mit dem Ergebnis, daß einerseits die Geometrie unverhoffte sinnliche Qualitäten entfaltet und andrerseits die Intuition klare Gestalt wird. Sayler hält konzentriert an seinem System fest, versucht es aber immer wieder in Frage zu stellen.

Thomas Kliemann
Nürnberg, März 1992


Instalaţie, Installation,
The Small Mansion House,
London, 1989



Instalaţie, Installation,Galerie der Künstler, München, 1986

DIET SAYLER

1939 Geboren und aufgewachsen in Temeswar/Timişoara, Rumänien.

1956-1961 -Studium des Hochbaues an der Technischen Hochschule, Timişoara.

Maerei bei Julius Podlipny.

1961 - Erste Ausstellungsbeteiligung im Banater Museum.

1965 - Geometrische Bildräume. Monotypien.

1967 - Konkrete Elemente im freien Bildraum.

1968 - Mitgliedschaft in der konstruktiven Gruppe Sigma.

Übersiedlung nach Bukarest.

1971 - Serielle Bilder. Verzicht auf Farbe.

Kinetische, begehbare Räume in Piteşti.

1973 - Emigration. Übersiedlung nach Nürnberg.

1974 - Zufallsbilder im Raster.

1975 - Serielle Zufalls-Winkelfolgen.

Lehrtätigkeit.

1976 - "Winkelkonstellationen", Künstlerbuch mit Max Bense.

Winkel-Hängeplatiken.

1977 - Italien-Aufenthalt, Symposium Varese.

"Fünf Linien, fünf Worte", Mappenwerk mit Eugen Gomringer.

1978 - Winkel-Bodenplastik. Linien-Bilder.

"Veränderung", Zeichen-Doppenlband mit Anca Arghir und Eugen Gomringer.

1980 - Aufbau und Leitung der internationalen Ausstellungsreihe "KONKRET" in Nürnberg.

1982 - Symposium Röhm, Darmstadt. Arbeit im Werk, Stahl - und Plexiglas-Bodenplastiken.

1986 - Wandcolagen. Horizontale Zufallsfolgen.

Raumbezogene Installationen in München, Nürnberg und Paris.

1988 - Camille-Graeser-Preis 1988, Zürich.

Leitung der deutsch-französischen Ausstellung "Konstruktion unde Konzeption - Berlin 1988".

Raumbexogene Nessel - Installation.

Basis-Collagen.

1989 - Basic-Statement, Simposium de Arte Sistematico y Constructivo in Madrid.

Wandcollagen mit Basis-Elementen. Raumbezogene Installationen in Bergamo, London, Genua und Berlin.

1990 - Gastdozentur an der Internationalen Sommerakademie Innsbruck.

Basis-Installationen mit Zufall im freien Fall. Farb-Zufalls-Räume in Nürnberg, Ludwigshafen, später in Lüdenscheid und Mailand.

Farb-Monocollagen.

1992 - Professor an der Akademie der bildenden Künste Nürnberg.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMAR

2/1992

EDITORIAL 1

Un coup de dés n' abolira jamais le hasard — Călin Dan

ROMAN COTOŞMAN 2

A Statement — Andrei Pintilie, Roman Cotoşman

ŞTEFAN BERTALAN 8

Viaţa ca o rană, stigmatele ca opere / Wounded Life, Mystic failure — Coriolan Babeţi

TIMIŞOARA 14

Note pe marginea unei retrospective / A Retrospective Look — Ileana Pintilie

Dezbateri / Debates — Constantin Flondor, Ştefan Bertalan, Roman Cotoşman, Ciprian Radovan

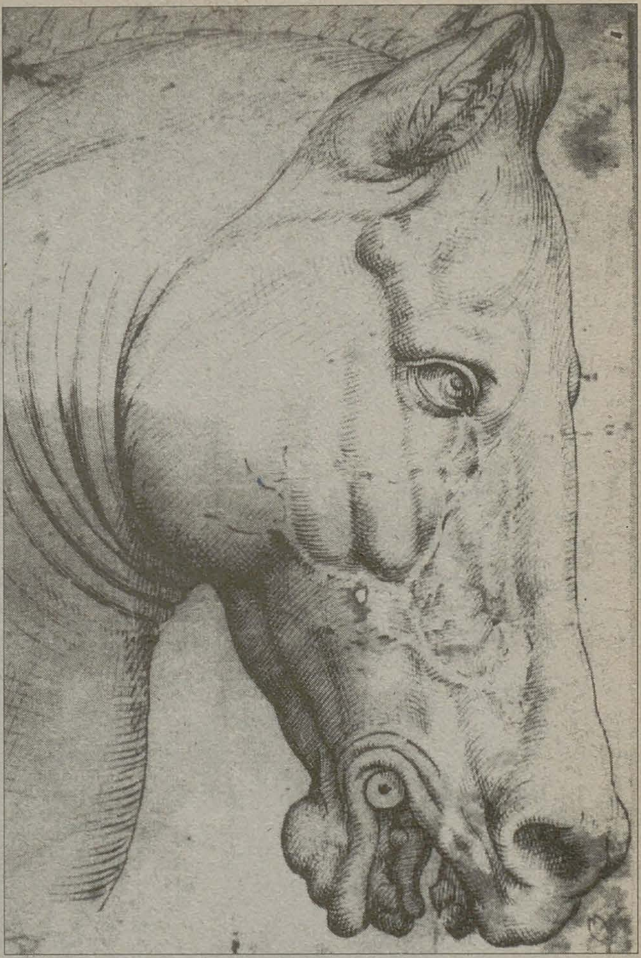
Rememorări / Remembrances — Doru Tulcan

Utopia / Die Europäische Utopie — Călin Dan

DIET SAYLER 32

De la arta concretă la Basic Art / Von der Konkreten Kunst zur Basis Kunst — Thomas Kliemann

Coperta/Cover I: Ştefan Bertalan 1981, Foto:Iosif Kiraly



ARTa

C.A. Rosetti 39, P.O.Box 13-80
Bucureşti - România
Tel.13.13.80 Fax:400-14.65.79.

Editor: Ministerul Culturii / the Ministry of Culture

Redactor şef/Chief Editor:
Călin Dan
Redactori/Editorial Staff:
Theodor Redlow, François Pamfil
Grafica/Graphics:
Dan Mihălţianu
Fotoreporter/Photography:
Iosif Kiraly
Corectura/Proof reading:
Ileana Savu
Administrator/Administration:
Claudiu Teodorescu

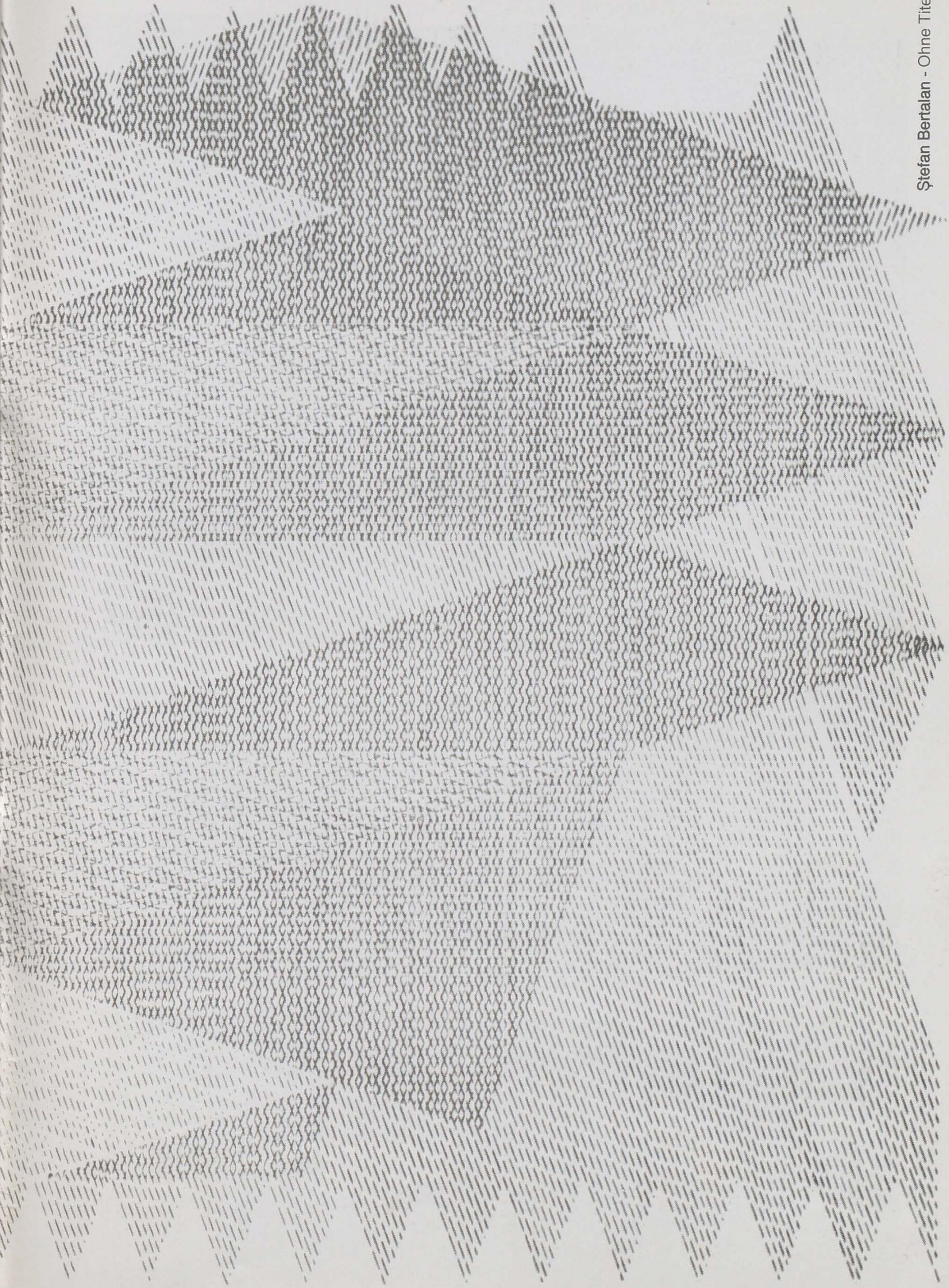
Apare cu sprijinul fundaţiei Soros şi al Guvernului României - Departamentul Informaţii
With a support from the Soros Foundation and the Romanian Government - the Department of Informations.

Tehnoredactare şi tipar FED

Abonamente, 6 apariţii anual (fără taxe de expediţie): 600 lei
Subscription, 6 issues per year (mailing taxes included): 32 US$ for Europe, 39 US$ for overseas
Cont: ARTa - BCR SMB 65.51.31.908
Hard currency account: ARTa - 47.21.1.16.02.35.0
Se distribuie şi prin reţeaua de librării HUMANITAS

Lei 100

https://biblioteca-digitala.ro



Ştefan Bertalan - Ohne Titel

https://biblioteca-digitala.ro

Roman Cotoşman - Collage PM9, 1991

https://biblioteca-digitala.ro